

N.S. a. LVI n. 1

GENNAIO-GIUGNO 2003

# SICVLORVM GYMNASIVM

**RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
UNIVERSITÀ DI CATANIA  
2003**

# SICVLORUM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

## Comitato direttivo

Proff. GIUSEPPINA BASTA DONZELLI, BIAGIO LONGHITANO,  
PAOLO MANGANARO, NICOLO' MINEO, SALVATORE S. NIGRO, SALVATORE PRICOCO,  
FRANCESCO ROMANO, MARGHERITA SPAMPINATO, MARIA DORA SPADARO

## Redazione

ANTONINO M. MILAZZO, SALVATORE CLAUDIO SGROI

N.S. a. LVI n. 1

Gennaio-Giugno 2003

## ATTI DEL PREMIO-CONVEGNO "BRANCATI-ZAFFERANA" 1997-2002

### SOMMARIO

N. Mineo, <i>Presentazione</i> .....	pag. 3
R. Verdirame, <i>La nuova stagione del "Brancati-Zafferana"</i> .....	» 5
T. Cunsolo, <i>La storia del Premio-Convegno "Brancati-Zafferana" dalla fondazione al 1996</i> .....	» 9

#### I

##### L'Etna nel mito (1997)

A. Pioletti, <i>Artù e l'Etna</i> .....	» 17
G. Vergari, <i>Il magma, il fuoco e la legge di Zeus</i> .....	» 23

#### II

##### Leonardo Sciascia:

##### Un intellettuale siciliano di cultura europea (1998)

M. Collura, <i>Brancati e Sciascia: una noia in comune</i> .....	» 33
R.M. Monastra, <i>Sciascia saggista</i> .....	» 39
G. Traina, <i>L'eredità morale e letteraria di Leonardo Sciascia</i> .....	» 49
A. Di Grado, <i>Il teatro della memoria (e della verità) di Leonardo Sciascia</i> .....	» 57
S. Gesù, <i>Leonardo Sciascia dalla pagina allo schermo</i> .....	» 63

#### III

##### Bilancio e prospettive

##### del Premio-Convegno "Brancati-Zafferana" (1999)

Interventi di V. Ronsisvalle, N. Tedesco, V. Consolo, A. Di Grado, R.M. Monastra, S. La Spina, A. Coco .....	» 69
---	------

#### IV

##### Pier Paolo Pasolini tra letteratura e cinema (2000)

S. Gesù, <i>Pasolini e l'Etna: il deserto e il grido</i> .....	» 109
--	-------

52  
2  
10  
SL

# SICVLORVM GYMNASIVM

N.S. a. LVI n. 1 (2003)

---

Atti del Premio-Convegno  
"Brancati-Zafferana" 1997-2002

*a cura di R. VERDIRAME*

---

BIBLIOTECA  
FACOLTÀ DI LETTERE  
CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA  
BIBLIOTECA FACOLTÀ LETTERE

N. Inv. 229696 / B





## PRESENTAZIONE

L'apporto degli studiosi dell'Ateneo catanese, in particolare dei docenti della Facoltà di Lettere, al Premio-Convegno che Zafferana dedica annualmente al nome di Vitaliano Brancati è diventato nell'ultimo lustro particolarmente rilevante; circostanza che da un lato testimonia la non usuale sensibilità culturale da cui sono animati gli amministratori del Comune di Zafferana, e che, dall'altro, attesta la volontà dell'Università di connettersi con le più autentiche realtà del territorio etneo, realizzando una sinergia capace di produrre feconda progettualità, nonché conoscenza e consapevolezza critica, non solo sul piano letterario ma anche storico e artistico.

La pubblicazione da parte della nostra Facoltà di questo volume nella rivista, che è nata oltre mezzo secolo fa dalla precipua volontà di esporre i risultati scientificamente apprezzabili dei nostri studiosi e che in questo numero convoglia le relazioni discusse nel corso delle ultime cinque edizioni del "Brancati", è la prima tangibile testimonianza del rapporto di collaborazione e del costante interscambio tra le due istituzioni; testimonianza peraltro già ampiamente resa durante lo svolgimento dei singoli convegni, che hanno fatto registrare la folta presenza dei docenti e degli studenti dell'Ateneo.

Il secondo segnale dell'unità di intenti con cui si muovono il Comune di Zafferana e l'Università è offerto dal disegno — già in avanzata fase di realizzazione — di creazione di una Fondazione del Premio-Convegno, che assicuri allo stesso autonomia, stabilità e possibilità di potenziare non solo la manifestazione premiale ma anche una serie di incontri di respiro internazionale, facendo di Zafferana, già sede prediletta dei nostri scrittori più celebri (da De Roberto a Brancati) un luogo di seminari, dibattiti e confronti sui temi dell'attualità politico-culturale, e offrendo ai ricercatori materiali e documenti relativi alla letteratura siciliana e nazionale otto-novecentesca.

NICOLÒ MINEO



## LA NUOVA STAGIONE DEL "BRANCATI-ZAFFERANA"

La cronaca ultratrentennale del "Brancati" ha conosciuto, com'era naturale che avvenisse in un così lungo arco cronologico, alcuni periodi di stasi alternati a fasi di notevole fervore e progettualità; tuttavia pur in tali oscillazioni la manifestazione ha costantemente conservato germi di vitalità che ne hanno sempre garantito la sopravvivenza. L'ultimo quinquennio è stato poi particolarmente felice, in quanto caratterizzato da un successo che ha premiato l'impegno di coloro, amministratori e studiosi, che si sono prodigati per conservare la formula originale dell'evento, potenziandone l'intento di riconoscimento offerto a letterati di larga fama e insieme la volontà di promozione di scrittori ancora non del tutto affermati. Si è voluta inoltre rispettare l'idea dei padri fondatori che avevano concepito l'occasione premiale in stretto collegamento con un momento di riflessione e approfondimento di temi culturali d'interesse attuale, su cui discutere nel corso di incontri di studio. Da questo spirito, rispondente all'ambizioso progetto originario, sono scaturiti gli ultimi cinque convegni dedicati rispettivamente al mito dell'Etna, a Sciascia e all'ardore intellettuale che ne ha improntato l'attività, alla produzione letteraria e cinematografica del "corsaro" e anticonformista Pasolini, alla figura complessa e discussa di un grande poeta come Salvatore Quasimodo, a Stefano D'Arrigo e alle travagliate redazioni del suo fluviale romanzo.

Nel 1999, anno in cui è caduto il trentesimo anniversario del Premio-Convegno, si è invece preferito fare il punto della manifestazione, della sua storia, del suo apporto nella vicenda culturale nazionale, del suo futuro, individuato nel disegno di una Fondazione che ne renda stabili gli appuntamenti. Si è trattato di una messa a punto di quanto era stato fatto in passato e contestualmente di una focalizzazione delle prospettive a venire; e proprio per preservare la spontaneità e la vivacità delle opinioni e dei pareri anche contrastanti e difformi che hanno caratterizzato quest'edizione, abbiamo preferito registrare i vari interventi, qui conservandone la forma di dibattito aperto.

Più tradizionale è invece l'impostazione degli altri saggi. La maggior parte delle relazioni (escluse quelle nel frattempo apparse in altra sede) confluiscono ora in questo volume di *Atti*, preceduti da una sintetica storia del "Brancati" ricostruita da Teresa Cunsolo, che ha collaborato attivamente anche alla raccolta degli interventi e alla cura complessiva della miscellanea.

Lo scambio di opinioni, le interpretazioni dei vari relatori, la riproposta di "casi" letterari, l'aggiornamento esegetico e la puntualizzazione critica delle diverse problematiche via via affrontate emergono dai saggi che presentiamo. Una costante li accomuna: l'elusione dagli atteggiamenti celebrativi, il rifiuto delle sterili esibizioni erudite e, viceversa, l'insistenza dialettica su alcuni nodi irrisolti della nostra storia letteraria più o meno prossima.

A questo proposito è opportuno spendere qualche parola sulle ragioni che hanno indirizzato gli organizzatori alla selezione di certi autori e alla rivisitazione di alcune tematiche da sceverare, ora sottoponendole a una pregnante revisione critica ora proponendone la puntuale rivisitazione.

Per quanto riguarda il mito dell'Etna, è quasi superfluo sottolineare l'importanza che esso riveste per la Sicilia orientale, e in particolare per una zona che fin dai tempi più remoti è stata costretta a confrontarsi con l'"ignivomo" mostro che nel secolo ventesimo ha suscitato le poetiche cadenze di Pier Paolo Pasolini, cantore sullo schermo di un territorio etneo sulfureo e quasi inferico. Marcata dai segnali della classicità, l'isola è stata un'incantata *Land der Klassik* per i viaggiatori che toccavano questo traguardo, arduo da raggiungere e pericoloso da perlustrare ma sede di siti arcaici tra i più carichi di storia ed esemplari per bellezza artistica. Se tutta la Sicilia è stata considerata fin dai tempi più remoti l'ideale ed emblematico *locus* di giunzione fra spinte potenti e convergenti — l'amore per il paradigma classico e il diletto paesaggistico, il fascino dell'esotico e la verifica delle secolari stratificazioni di civiltà diverse — la regione distesa ai piedi del Mongibello è più d'ogni altra suscitatrice di suggestioni. Il pauroso vulcano seminatore di morte e dispensatore di fertilità, fucina del dio e dimora dei giganti, porta d'ingresso per il mondo dei morti e montagna grandiosa la cui ascesa acquista il sapore di un rito iniziatico e purificatore, è lo spazio di una potente traslazione mitico-simbolica.

E appunto il mito mette in atto i protocolli della *rêverie* consentendo l'elaborazione illusionistica di quella realtà "altra", quale è quella sognata e utopisticamente prefigurata che riscontriamo nei versi

quasimodiani. Anche prima di attuare la fondamentale esperienza dei *Lirici greci*, nel 1940, Quasimodo infatti aveva offerto il sapore della classicità e dei mitemi ellenici, sopravvivenuti nei luoghi deputati della sua *imagerie* poetica (Tindari, l'Anapo...), e nel *Lamento per il Sud* aveva recuperato la dimensione favolosa della terra d'origine, evocata tra le nordiche brume che spesso gli apparivano ostili. Anzi, sensibile com'egli era alle critiche di colleghi e accademici che talvolta lo bersagliavano, la Sicilia gli appariva un seno pacificante e materno presso cui rifugiarsi nei momenti di maggiore pressione e contrarietà.

Lontana geograficamente dall'Europa, la Sicilia è però vicina alla temperie culturale europea; lo rivelano la vicenda umana e artistica dei protagonisti della moderna diaspora (da Verga a Pirandello) e, nel secondo Novecento, la figura di Leonardo Sciascia. Saggista e traduttore, opinionista e polemista, intellettuale e narratore intriso di spiriti voltairiani e del pirandelliano disincanto di chi sa leggere tra le pieghe della storia e le indaga formulando — come affermava lo stesso scrittore nel 1967 — un unico grande libro: "Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati".

Antitetico rispetto alla chiarezza "illuministica" e alla limpidezza del discorso sciasciano, il messinese Stefano D'Arrigo è stato il protagonista dell'edizione 2002 del "Brancati". L'epopea narrativa dell'"Orca" è stata evocata e ripercorsa sotto ogni aspetto, da quello filologico a quello stilistico, dalla lunga incubazione alla faticosa gestazione fino al debutto editoriale del romanzo, entrato prepotentemente nella storia letteraria del secolo scorso con tutta la forza della sua provocatoria sperimentazione.

Il lavoro indefesso e infinito sulla parola, la revisione inesausta, l'incontentabile ricerca di un'espressione che fosse al tempo stesso antica e nuova, polisema e pregnante, metaforica e concreta, si rintracciano nell'opera di D'Arrigo simboleggiando tutte le aporie e le ricchezze della narrativa contemporanea.

Diversificati per l'argomento, ma compatti nella trattazione metodologicamente rigorosa e rispondenti a un progetto unitario, i saggi ora raccolti costituiscono dunque un tassello non trascurabile nel riesame di autori, opere e problemi che hanno contrassegnato la vicenda della letteratura italiana novecentesca, per la quale l'apporto dell'intelligenza e della creatività artistica degli autori siciliani è stato determinante. Gli scrittori nati e operanti nell'isola, oppure transfughi ma non dimentichi, rappresentano infatti una componente essenziale

della letteratura nazionale degli ultimi due secoli: dalla “triade” verista a Pirandello, dai futuristi ribelli ed iconoclasti del primo Novecento a Vittorini, Tomasi di Lampedusa, Piccolo, Bonaviri, Consolo, Addamo, Bufalino...si diparte un filo rosso che, più che una “linea siciliana”, suggerisce messaggi, attese, illusioni, persistenze, divagazioni, strappi dalla tradizione e originalissime soluzioni formali. E se la matrice siciliana è comunque in loro riconoscibile, essa deve farsi consistere soprattutto nella coscienza di un privilegio, di una solitudine e di una alterità di cui essere orgogliosi. Sono, questi scrittori e poeti, latori di un “pensiero poetante”, inventori di un simbolismo ora epico ora lirico, portatori di “furori”, come Vittorini, e di una “noia” carica di implicazioni concettuali e psichiche, come Brancati.

E proprio nel nome di Vitaliano Brancati desideriamo concludere questa breve nota, ricordando la lettura di luoghi e uomini di Sicilia offerta dallo scrittore di Pachino, che ha saputo coglierne gli aspetti drammatici e farseschi, sensuali e mistici, razionativi e visionari. Basti pensare agli *Anni perduti*, il romanzo di una storia senza futuro, di un progetto senza realizzazione, di una vita senza meta; e all'ultimo romanzo, il barocco e tragico *Paolo il caldo*, che egli concepì e scrisse in gran parte durante una permanenza a Zafferana, il paese delle spensierate vacanze giovanili e dei soggiorni estivi da scrittore ormai celebre, dove Vitaliano avvertiva vibrante e umbratile la presenza robertiana, dove si rinsaldavano le antiche amicizie e il sodalizio culturale con il suo vecchio maestro poeta e grecista Francesco Guglielmino; il paese che egli accarezzava nel ricordo e dipingeva nella pagina, e che lo ricambia, oggi, conservandone intatta la memoria.

RITA VERDIRAME

LA STORIA DEL PREMIO-CONVEGNO  
“BRANCATI-ZAFFERANA”  
DALLA FONDAZIONE AL 1996

Il Premio “Brancati-Zafferana” fu fondato nel settembre del 1967 in un periodo di forte contestazione politica e culturale, che metteva in discussione persino la ragion d’essere di manifestazioni culturali di tal tipo. La scintilla che determinò il dibattito, poi sfociato nell’organizzazione del Premio letterario, fu la pubblicazione dell’articolo di Vanni Ronsisvalle *La perla dell’Etna*, apparso l’1 gennaio del 1964 sul settimanale romano “Il Mondo”. A dieci anni dalla scomparsa di Vitaliano Brancati, Ronsisvalle ricordava i lunghi piacevoli soggiorni etnei e le ore trascorse dallo scrittore a Zafferana prima di partire per Torino dove avrebbe trovato la morte, nel 1954.

Ma, soprattutto, Ronsisvalle segnalava le polemiche che accompagnarono la notizia della scomparsa di Brancati, un autore che in morte come già in vita fu perseguitato dalla censura dei benpensanti e dei moralisti che non esitarono a definirlo un “pornografo”:

Giovani villeggianti, antichi o casuali, decisero che Zafferana doveva ufficialmente partecipare a quel lutto. Così vennero giù a precipizio verso Catania, attraversarono come il vento via Etnea, piombarono in una casa di un tipografo lo buttarono giù dal letto e gli fecero stampare a frettolosi giri di “macchina-piana” un fascio di manifesti funebri [...]. Quei manifesti spaccarono il paese in due. Protestavano i notabili, il segretario comunale, il parroco. Ognuno di essi nutriva in petto una ragione perché quei manifesti non dovessero comparire. La lettura di Brancati aveva per loro anche se per sentito dire, un pericolosissimo aroma. “Egli era un ateo, un senzadio e perfino un pornografo”. In quelle sue pagine qualcuno si sentiva vilipeso e chissà, perfino Zafferana vi poteva essere trasfusa con intenti maliziosi.

L’ articolo, e non poteva essere altrimenti, divise nuovamente in due il paese tra coloro che contestavano la produzione brancatiana per le sue sfumature maliziose ed i suoi temi pruriginosi, e quei compaesani che avevano mantenuto ben altra memoria dello scrittore.

La diatriba costituì l'occasione per ideare una manifestazione che valutasse con obiettività la figura e l'opera brancatiane contro i detrattori politici e contro ogni lettura ideologica. A tale principio si uniformò il giovane sindaco Alfio Coco che contattò proprio Ronsisvalle per sollecitare l'invenzione di qualcosa che "nel nome di Brancati" riscattasse quel disdicevole episodio. Iniziava così la progettazione del Premio e l'impegno dei suoi padri fondatori: Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Dacia Maraini, Vanni Ronsisvalle, Leonardo Sciascia si riunirono a Zafferana Etnea per istituire un Premio letterario che fosse anche qualcos'altro. Il progetto aveva una peculiarità che rispecchiava l'anticonformismo e l'anti-provincialismo degli ideatori, i quali pensavano di inaugurare, attraverso l'evento, un nuovo costume intellettuale proponendo un "anti-Premio", come momento di riflessione su problematiche di ampio respiro.

Il Premio, ancora *in fieri*, destò subito molto interesse in Italia e all'estero, tanto che ad accogliere l'invito di partecipare ai lavori furono allora — e poi negli anni a venire — non soltanto scrittori, artisti, giornalisti, critici letterari, esponenti del mondo accademico ed editori italiani e stranieri di prestigio e rilevanza, ma anche vere celebrità della letteratura internazionale, come Ezra Pound, Raphael Alberti e Dominique Fernandez.

Durante gli incontri, spesso spontanei e non programmati, dei suoi creatori, questi si impegnarono a proseguire l'opera di analisi e chiarimento intellettuale dei problemi della cultura europea, in cui Vitaliano si era distinto.

In obbedienza all'intento che abbiamo illustrato, i fondatori pensarono alla formula del connubio Premio-Convegno, che diventò subito il carattere distintivo e permanente della manifestazione stessa. Nella prima edizione, restando fedeli alle motivazioni degli ideatori, si pensò di dibattere su *I Premi letterari* interrogandosi sui motivi artistici, etici e politici, sociologici e commerciali ad essi intrinsecamente collegati.

Ma ad accompagnare il "Brancati" sin dal suo esordio non mancarono le polemiche, infatti decretare il vincitore non fu facile, poiché in quell'occasione furono elaborate varie proposte per far sì che al Premio si attribuisse un significato maggiore dell'alloro poetico. La Maraini propose di delegittimare il regolamento da loro stessi stilato per assegnare il Premio al professore di filosofia Aldo Braibanti, che proprio in quell'anno era stato condannato dal tribunale di Roma con l'accusa di plagio non "materiale" ma "mentale".



Secondo la scrittrice il "Brancati" a Braibanti avrebbe assunto il valore di una ferma posizione di difesa nei confronti dell'imputato condannato senza prove e avrebbe offerto l'occasione di difendere la nostra cultura dall'"inquisizione". Ma la proposta della scrittrice non raccolse l'assenso degli altri giurati, così come vane furono le proposte avallate da Pasolini e Sciascia. Lo scrittore friulano voleva non assegnare il Premio in segno di tacita protesta contro l'assurda sentenza mentre Sciascia, fedele al suo sempre costante impegno sociale, lanciò la provocazione di devolvere la somma premiale ai terremotati del Belice che versavano in una condizione disperata a causa del ritardo dei soccorsi. Ma i loro "legalitari" colleghi, in obbedienza al regolamento, decisero di scegliere il vincitore tra la rosa dei dieci concorrenti in lizza, così premiarono Elsa Morante per *Il mondo salvato dai ragazzini*, ma non senza polemiche, tanto accese che Sciascia si dimise e si dovette decidere per le future edizioni di affiancare alla giuria "tecnica" una giuria popolare.

A parziale e diplomatica spiegazione del proprio gesto, lo scrittore di Racalmuto inviò a Moravia, Presidente della Giuria, una lettera esplicativa:

Caro Moravia,

ritenevo di non fare più parte della Giuria fin dall'anno scorso, quando, dopo l'ultima seduta, prima di partire (e la mia partenza non era dovuta a risentimento per come erano andate le cose, ma al fatto che l'indomani dovevo presentarmi a scuola a Caltanissetta), ho comunicato al sindaco le mie dimissioni. Naturalmente, volevo anche parlarne con Lei: ma quel giorno Lei non è venuto a colazione all'Airone. Comunque, credo si sia tenuto conto delle mie dimissioni, e da parte del sindaco e da parte della giuria, se, come vedo dal Suo telegramma, alle successive riunioni non sono stato invitato a partecipare. Mi permetto dunque di considerare il Suo invito di oggi come sollecitazione a perfezionare formalmente le mie dimissioni.

Ma nel confermare le mie dimissioni tengo a dirLe, e spero vorrà credermi, che se l'anno scorso c'era in me delusione e polemica, ora non più. In fondo, l'anno scorso volevo soltanto questo: che nella sua prima edizione il Premio si risolvesse in un gesto di solidarietà verso la Sicilia, le cui condizioni costituiscono problema di coscienza più grave di quelli che la giuria ha dibattuto. Ma se le cose hanno preso altro senso, se tutto è parso si stringesse al fatto che non si poteva premiare la Morante per una specie di "legittima suspizione", la colpa è mia: della mia scarsa capacità a comunicare, a parlare con gli altri, a convincere. E questa è la ragione vera per cui mi dimetto.

Mi creda con i saluti più cordiali,

Suo

Leonardo Sciascia

Anche la seconda edizione fu contraddistinta da toni piuttosto vivaci, basti pensare che si era deciso di abbinare al Convegno *Funzione della critica teatrale* la rappresentazione di tre atti unici “scandalosi” di Pasolini, che non fu possibile allestire perché il Provveditore di Catania negò agli organizzatori l’uso degli edifici scolastici. Così, visto che a Zafferana non esisteva un teatro, si dovette rinunciare sia alla rappresentazione sia al dibattito. In quell’edizione anche la premiazione non si svolse in un clima pacifico poiché Pasolini e Moravia furono aggrediti da alcuni facinorosi con il lancio di ortaggi e immondizie, gesto che i giornali del tempo denunciarono ampiamente, ma si arrivò comunque a decretare come vincitore Michele Pantaleone per il suo libro *Mafia e Antimafia: un’occasione mancata*.

Questi furono definiti gli anni “eroici” del “Brancati”, poiché anche se le polemiche spesso — come abbiamo visto — dominarono la scena, fu proprio in questi anni che il Premio scoprì la propria cifra trovando la sua stabilità e la sua ragion d’essere.

Successivamente, infatti, nella storia del “Brancati”, artisti e studiosi via via coinvolti si sono confrontati sulle tematiche artistiche, sull’attualità culturale e su argomenti di importanza storica.

Basti qui citare l’edizione del 1982 *Mafia, parole ed immagini* nato sull’onda dell’emozione per la tragica scomparsa del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa ed il Convegno del 1983 *L’ombra dei missili sulla cultura: che fare? Guerra e pace nella letteratura*, che partiva da uno spunto contingente, l’installazione dei missili “Cruise” in Sicilia.

Una variante del percorso così segnato fu l’edizione del 1991: *Dopo il crollo del comunismo in Unione Sovietica riconsideriamo gli scrittori russi ispirati alla rivoluzione d’ottobre*. Fin dal titolo scelto per la manifestazione è evidente che questa ha realizzato la sintesi delle due anime, convergenti e spesso sovrapponibili: la letteratura e l’attualità politica, sociale, culturale.

Non diversamente, l’albo d’oro del “Brancati” è emblema della natura bifronte di questa manifestazione, che se da un lato si è orientata verso la conferma di artisti già affermati e noti (si pensi alla premiazione della Morante o di Zavattini, tra i molti nomi di spicco della cultura del nostro Novecento), d’altro canto non si è sottratta al rischio di attribuire il Premio ad artisti dalla carriera difficile, come Salvatore La Francesca, Ercole Patti, Maria Occhipinti o Emanuele Carnevali.

Durante gli anni Novanta il “Brancati” conosce una nuova primavera, e per la continuità della sua organizzazione, e per la coerenza

all'impostazione, e per il forte radicamento che l'evento presenta con la realtà territoriale sempre presente all'appuntamento settembrino ormai riconosciuto come tappa tradizionale nella storia del paese etneo, che così conserva la memoria dello scrittore a cui è intitolato, che tanto amava questa cittadina etnea dove compose molti dei suoi libri, forse i più belli:

[...] un piccolo paese di lava scura, che sta inerpicato sulle falde dell'Etna, a seicento metri sul mare. La strada principale segue la curva che, un migliaio d'anni fa, probabilmente, fu un cratere. I boschi di pini e castagni circondano il paese dall'alto e, nel secondo mese dell'autunno, si confondono con le nuvole più basse [...].

TERESA CUNSOLO



I

L'ETNA NEL MITO

1997



## ARTÙ E L'ETNA\*

Dal vasto patrimonio di miti, leggende e credenze di cui è depositario, erede e dispensatore il Medioevo si traggono testimonianze della dislocazione in terra di Sicilia, negli antri vulcanici dell'Etna, della leggenda di Artù sottratto ai Brettoni da una ferita mortale, ma da essi atteso, a ritornare dal suo rifugio sito in luoghi straordinari<sup>1</sup>.

I testi nei quali è dato riscontrare riferimenti alla leggenda sono di varia natura, cronache e trattati moraleggianti e di predicazione, romanzi e poemetti, appartenenti ad aree e periodi diversi, testimonianze di una sua irradiazione di largo raggio nel tempo e nello spazio.

La prima attestazione da considerare, e per motivi cronologici e per il rilievo che occupa, è rappresentata da quanto Gervasio di Tilbury negli *Otia imperialia* (cioè *imperialia*) riferisce essere narrato dagli abitanti del territorio etneo circa la presenza in quelle plaghe del "grande Arturo": cioè che, fuggito e scomparso un cavallo del vescovo di Catania, al palafreniere che lo cercava fra i dirupi e le balze del monte era apparso, in una spaziosa e ubertosa radura, in un mirabile palazzo, Artù che, fatto restituire il cavallo del vescovo, e narrate le vicende delle sue antiche ferite riportate nella battaglia contro il nipote Mordret e contro Childerico duce dei Sassoni, inviò doni al vescovo. Gervasio, normanno d'Inghilterra, nato intorno al 1170 e morto dopo il 1210, appartenente alla cerchia di intellettuali della corte di Enrico II, scrisse gli *Otia imperialia* per Ottone IV di

---

\* È qui riportato in estrema sintesi quanto sostenuto nel nostro saggio *Artù, Avallon, l'Etna*, in "Quaderni medievali", 28, 1989, pp. 6-35.

<sup>1</sup> Si veda A. Graf, *Artù nell'Etna*, in *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 321-338, edito da Chiantore a Torino in una prima edizione in 2 voll. nel 1892-1893, e quindi in 1 vol. nel 1925. Di quest'ultima edizione Mondadori esclude le Appendici, tranne quella relativa al *Paese di Cuccagna e i paradisi artificiali*.

Brunswick, nipote di Enrico II, intorno al 1210. Prima del 1190 si trovò in Sicilia, al servizio di Guglielmo II.

Il monaco cistercense Cesario di Heisterbach nel *Dialogus miraculorum*, composto in 12 libri fra il 1219 e il 1223, fornisce la seconda attestazione che dalla prima differisce per taluni tratti, mentre per altri si accomuna ad essa. Nel racconto, a quanto Cesario riferisce, è narrato che al tempo della conquista della Sicilia da parte di Enrico VI, un decano tedesco della Chiesa di Palermo, smarrito un suo cavallo, incaricò della ricerca un servo; questi apprese da un vecchio che il cavallo era in possesso di re Artù nel vulcano Gyber e che si rendeva necessario che il suo padrone di lì a quattordici giorni si recasse alla corte del re, pena una dura punizione per la mancata trasmissione del messaggio. Il decano, conclude il racconto, risè nell'apprendere l'invito, ma a suo grave danno, che nel giorno stabilito morì.

Come si può evincere sin da una prima lettura, si è in presenza di tratti comuni fra le due attestazioni, quella di Gervasio e questa di Cesario, cioè il cavallo smarrito da parte di un uomo di Chiesa, un servo inviato alla sua ricerca, il vulcano, la presenza misteriosa di Artù; ma si manifestano i segni di altre tradizioni, o di una rielaborazione, esclusa comunque da Graf, cioè il riferimento a Palermo, invece che a Catania, il nome Gyber attribuito al vulcano e inoltre l'invito non raccolto dal decano a recarsi alla corte di Artù e la conseguente sua morte.

La terza attestazione è riscontrabile nel *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*<sup>2</sup> redatto fra il 1250 e 1261 dal domenicano Stefano di Bourbon (1195-1261) al quale erano noti gli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury. Stefano riferisce di aver ascoltato da un frate di Puglia, di nome Giovanni, il racconto di un uomo che, in cerca del cavallo smarrito dal suo signore alle pendici del monte vicino al Vulcano, ritenuto sede del Purgatorio, presso Catania, pervenne alle porte di una città dove apprese dal custode che per ritrovare il cavallo o avere sue notizie era necessario recarsi dal principe della città senza accettare qualsivoglia cibo potesse essergli offerto. L'uomo, attraversate molte sale, rifiutato il cibo offertogli, giunto in presenza del principe, si vide mostrati quattro letti, preparati uno per il suo signore e tre per altrettanti usurai, ed apprese altresì dal principe che ciascuno

---

<sup>2</sup> Si veda l'antologia di *exempla* tratti dal *Tractatus* curata da A. Lecoy de la Marche, *Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etienne de Bourbon, dominicain du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Renouard, 1877, pp. 32-33.



di questi ultimi era tenuto a presentarsi in un giorno prestabilito e che in caso di mancata presentazione sarebbe stato ivi portato a forza. All'uomo fu consegnato un nappo d'oro con coperchio d'oro dal quale il suo signore avrebbe dovuto bere; gli fu quindi restituito il cavallo. Il povero servo ubbidì, ma al suo ritorno dal nappo aperto fuoriuscirono fiamme, ed anche il mare dove la coppa era stata lanciata ebbe ad incendiarsi. I quattro che erano stati convocati dal principe furono rapiti il giorno stabilito su quattro cavalli neri.

Anche qui ricorre il motivo del cavallo perduto, del servo impegnato nella sua ricerca, del vulcano, di un principe misterioso, non più però chiamato Artù. Ma i tratti innovativi sono prevalenti. L'evidente trasformazione della leggenda dalla dominante vena favolistico-fantastica del racconto riferito da Gervasio a quella dove predomina uno scenario infernale e diabolico con intenti predicatori attiene precipuamente ad una prospettiva critica diversa da quella relativa ai possibili tramiti della dislocazione della presenza di Artù nell'Etna, e certo non meno suggestiva, come dimostra la ricerca di Le Goff su *La nascita del Purgatorio*<sup>3</sup>. Altre attestazioni riportano piuttosto alla dimensione ben più aerea della narrazione romanzesca, per quel che di fiabesco la leggenda assume nel racconto letterario. Ed una traccia della possibile sua prima versione, e comunque ad essa vicina, è individuabile nel *Floriant et Florete*.

Testo in versi composto fra il 1250 e il 1275, il *Floriant et Florete*<sup>4</sup>, di cui è pervenuto anche un adattamento in prosa redatto nel XV secolo, presenterebbe tratti appartenenti alla versione originaria della leggenda, ch   "nei racconti di Gervasio e di Cesario (lasciamo in disparte ora quello di Stefano) si narra un fatto particolare, occorso ai tempi di quegli scrittori; ma fanno difetto le ragioni e i presupposti del fatto stesso. La leggenda in essi narrata rimanda necessariamente ad un'altra pi   antica, nella quale doveva dirsi come e perch   Art   fosse capitato nell'Etna"<sup>5</sup>.

Nel *Floriant et Floret*, appunto, l'Etna    presentato come la "meravigliosa" dimora di Morgana, sorella di Art  , una sorta di regno

<sup>3</sup> Vi vengono presi in esame anche i testi ai quali si fa qui riferimento, in particolare quelli di Gervasio di Tilbury, pp. 229 ss., Cesario di Heisterbach, pp. 341 ss., Stefano di Bourbon, pp. 353 ss.

<sup>4</sup> *Floriant et Florete*, ed Harry F. Williams, Ann Arbor- London, 1947. La versione in prosa    stata edita da Claude M. L. Levy, *Le roman de Floriant et Florete ou Le chevalier qui la nef maine*, Ottawa, Universit  , 1983.

<sup>5</sup> A. Graf, *Art   nell'Etna*, cit., p. 328.

fatato, come rileva Graf, “paese o città delle fate”. Qui Morgana aveva portato Floriant, il cui padre Elyadus re della Sicilia era stato ucciso da Maragot. Floriant, dopo essere stato educato in questo luogo paradisiaco dove non si conosceva la morte, fa ritorno nel mondo quotidiano ma, vicino alla fine dei suoi giorni, con la moglie Florete viene nuovamente condotto da Morgana nel suo regno fatato, laddove anche Artù, che in Sicilia era venuto a liberare Palermo dall’assedio dell’imperatore di Costantinopoli, sarà portato allorché la morte gli sarà prossima. Artù, rileva Graf, sarebbe diventato il personaggio principale di quella corte e “così la leggenda si circoscriveva e si addensava, diventando più particolarmente la leggenda di Artù nell’Etna”<sup>6</sup>, mentre può ritenersi che “la cagione prima del trasponimento della *Faerie* di Morgana nell’Etna, sia appunto Artù...”.

Un “breve poemetto fiorentino così limpido nella lettera e così imbarazzante nel significato complessivo”<sup>7</sup> del XIII secolo, il *Detto del gatto lopesco*, fornisce un’altra attestazione. Lo strano protagonista, dal “nome chiaramente burlesco e assurdo”, incontra all’inizio del suo cammino, una sorta di viaggio-pellegrinaggio in chiave parodistica, due cavalieri della corte di Artù che non esitano a rivelargli di provenire dal monte chiamato Mongibello dove a lungo avevano cercato la “verità” sulla scomparsa del loro re e di essere ormai sulla strada del ritorno in Inghilterra.

Altri due testi almeno è il caso di indicare, contenenti riferimenti alla leggenda in questione. Il primo è una “novella” di 1269 ottonari composta dal catalano Guillem de Torroella, nato intorno al 1348, e intitolata *La Faula*<sup>8</sup>, nella quale si narra di un viaggio favoloso sul dorso di una balena da Maiorca alla Sicilia, non nominata, e della presenza qui, in una splendida dimora, di Morgana e di Artù.

Il secondo è un romanzo in prosa del XV secolo, di non dimostrata derivazione da un romanzo in versi, *Le chevalier du papegau*, di fonte incerta anche se è sembrato, ma illusoriamente, un seguito del *Merlin* di Robert de Boron. Si narrano varie avventure di Artù, e Morgana viene chiamata la fata del Mongibello.

<sup>6</sup> Ivi, 329.

<sup>7</sup> Come osserva G. Contini, nell’introdurre il testo pubblicato in *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, pp. 285-293 in particolare p. 285. Sul *Detto* si veda anche B. Barattelli, *Considerazioni sul “Detto del gatto lopesco”*, in “Medioevo romanzo”. *Studi in memoria di Alberto Limentani*, 2, XII (1987), pp. 363-380.

<sup>8</sup> G. de Torroella, *La Faula*, edició de Pere Bohigas & Jaume Vidal Alcover, Tarragona, Tàrraco, 1984.

Ma il testo che presenta maggiore interesse per la ricostruzione dell'itinerario seguito da Artù per spostarsi da Avalon all'Etna è senza dubbio il *Draco Normannicus*, poema di 4390 versi composto da Stefano di Rouen fra il 1167 e il 1170, in occasione della morte dell'imperatrice Matilde, madre di Enrico II. È merito di Maurice Delbouille aver attirato l'attenzione su questa opera per vari aspetti tra le "plus curieuses de la littérature de cour d'Henri II", non solo a chiarimento di alcuni passi dell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes, ma anche, appunto ad interpretazione del racconto che Gervasio di Tilbury riporta sulla presenza di Artù nell'Etna. Nel *Draco Normannicus* infatti Stefano di Rouen fa della spedizione militare di Enrico contro i ribelli Brettoni l'occasione per introdurre una fantasiosa e immaginaria corrispondenza fra un conte di Bretagna, Roland, e Artù e fra Artù e lo stesso Enrico II. Roland si rivolge ad Artù affinché intervenga contro Enrico: Artù, fremente d'ira, risponde che la morte della madre farà desistere Enrico dai disegni di guerra e comunque non esita ad indirizzare un messaggio al "re superbo" nel quale, ricordati i suoi successi e il suo rifugio ad Avallon per essere curato dalle "erbe" miracolose della sorella Morgana, si dichiara pronto ad intervenire dal suo regno degli Antipodi qualora il suo popolo venga minacciato.

Il *Draco Normannicus* appare dunque un testo di importanza, se non decisiva, certamente rilevante nel percorso delle variazioni della leggenda di Artù. Non solo per l'invenzione della parentela fra Morgana e Artù ma anche e soprattutto per quel riferimento alla terra degli Antipodi come nuovo regno di Artù (per alcuni Avallon).

L'opera è pertanto attestazione di una dilatazione dello spazio occupato dal regno oltremondano di Artù: questo tratto potrebbe rappresentare il tramite per il quale il re brettone viene dislocato presso un altro capo antipode che significativamente è un vulcano, collegato alle profondità sotterranee del mondo conosciuto, ma anche un vulcano, sia lecito notare, posto in un'isola: da un'isola, dunque, ad un'altra isola.

Così il mito arturiano si trapianta in una plaga tormentata da sconvolgimenti naturali ed etnico-politici quale quella che nella nostra storia si è rivelata la Sicilia e per metafora l'Etna.

Da questo *excursus* risulta il carattere erudito della formazione stessa della leggenda di Artù nell'Etna: le più antiche ascendenze del folklore celtico trovano terreno di coltura lungo l'asse costituito dal *Draco Normannicus* di Stefano di Rouen, dagli anonimi *Gesta Henrici II et Ricardi I* e dagli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury, all'om-

bra della *Weltanschauung* plantageneta. Se Carlo Magno con i suoi paladini rappresentava i valori universali della cristianità minacciata dagli infedeli saraceni, la materia delle sua gesta doveva trovare favorevole veicolo nelle tensioni razziali che in Sicilia avevano contrapposto i cristiani ai musulmani. Il trapianto di Artù nell'Isola avvenne all'insegna di interessi etnico-politici regi propagandati da intellettuali operanti nell'ambito della corte anglo-normanna: il rigetto dai tessuti popolari era inevitabile, e non per questioni di gusto ma di contraddizioni sociali. E d'altra parte che la bandiera di Artù issata sulla vetta dell'Etna normanna potesse sopravvivere era solo un miraggio, simile a quello della Fata Morgana nello stretto di Messina.

ANTONIO PIOLETTI

## IL MAGMA, IL FUOCO E LA LEGGE DI ZEUS

Ignoro se esista allo stato una definizione, non dico esaustiva, ma anche solo parzialmente capace di cogliere la svariata complessità dell'implicazioni e applicazioni connesse a ciò che si suole comunemente individuare col termine "mito". Mi pare di poter al contrario affermare come psicanalisi, antropologia, strutturalismo, etnologia, religione, abbiano fatto a gara nell'evidenziare aspetti senza dubbio fondamentali ed interessanti, e però molto diversi e perfino discordanti tra loro, di un fenomeno del quale è forse facile nutrire una concezione intuitiva ma non altrettanto agevole determinare la specificità con esattezza.

Ed ecco che, se da un canto Jung rintraccia nel mito "la primordiale manifestazione dell'anima precosciente", Lévi-Strauss ne ravvisa il fine ultimo nella realizzazione di un "modello logico capace di risolvere una contraddizione", ovverossia di mediare all'interno di una opposizione binaria. E se Henri Frankfort guarda alle immagini del mito come "alla forma in cui l'esperienza è divenuta consapevole", quelle stesse immagini Joseph Campbell concepisce quali "locuzioni di un linguaggio derivato dai serbatoi del sogno e della visione, veicolo di verità metafisiche, psicologiche e sociali, rivelatrici ed insieme protettrici della psiche".

Enzimi prodotti dall'organismo sociale in cui operano, i miti, secondo tale tesi, non dovrebbero più essere quindi ritenuti frutto di invenzione né essere giudicati in base alla loro maggiore o minore veridicità, bensì essere valutati grazie alla loro mera efficacia (o inefficacia) di agenti curativi (o patogeni), regolatori della *libido*, e catalizzatori di benessere spirituale e sociale.

E l'*excursus* potrebbe naturalmente, anzi dovrebbe, prolungarsi se scopo del mio assunto fosse la pretesa di una messa appunto della questione.

Poiché invece nulla è più lontano dal mio intento, mi limiterò alla constatazione che qualunque siano i presupposti di partenza e le con-

clusioni dei numerosissimi interventi, l'incontrovertibile attributo, peculiare di ogni creazione mitologica, sia e rimanga l'aspetto diegetico. Come bene evidenzia il suo stesso etimo, il mito è infatti sostanzialmente un racconto, si direbbe anzi il racconto per antonomasia, precedente primo, paradigma originario, causa e modalità primigenia di tutto ciò che esiste. Affondando le proprie radici nell'*humus* della vita, vale a dire nel rapporto dell'io col cosmo, esso non solo attesta verità di ordine magico-religioso ma, attraverso una propria inconfondibile simbologia, rappresenta anche e soprattutto una ricerca di conoscenza, di chiarezza e consapevolezza nel disordine dell'esperienza. "Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale", sostiene Umberto Eco in una pagina delle sue *Sei passeggiate nei boschi narrativi*<sup>1</sup>. Se è questa la funzione terapeutica della narrativa, a maggior ragione essa si rivela appannaggio di ogni realizzazione mitologica dall'inizio dell'umanità fino ai giorni nostri. Ed aggiunge Walter Burkert: "il mito è spesso la prima e fondamentale verbalizzazione della realtà complessa, il principale modo di esprimersi su problemi dai molteplici aspetti e di importanza collettiva"<sup>2</sup>.

È quindi naturale che, muovendo da tali esigenze di razionalizzazione e rappresentazione, l'immaginario degli antichi, ed intendo qui alludere più specificamente all'immaginario ellenico, abbia trovato particolare alimento nella grandiosità delle dinamiche cosmologiche e cosmogoniche, meglio se dialetticamente e drammaticamente contrapposte tra loro. Le antinomie cielo-terra, acqua-fuoco, luna-sole, vita-morte, hanno così finito per incarnare i più significativi poli d'aggregazione dei molteplici motivi di cui la tradizione mitologica greca, ma direi classica, c'è stata prodiga, con marcato ed insistito riferimento a certi luoghi già *naturaliter* privilegiati di per sé: si pensi ad esempio, per limitare l'indagine alla sola Magna Grecia, ai Campi Flegrei, alla Mofeta de Palìci, di cui anche la professoressa Donzelli ha in questa sede parlato, alle montuosità in genere e alla Sicilia *tout court*. E se è vero che in tale ottica i vulcani hanno fornito un'affascinante ed intrigante sollecitazione, grazie al modello di combinazione degli opposti da loro presentato, ciò lo è stato precipuamente per l'Etna, maestosa raffigurazione di precari equilibri sempre imprevedibilmente prossimi alla rottura.

<sup>1</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 107.

<sup>2</sup> Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, Bari, Laterza, 1987, pp. 38-39.

Nutrice di ghiacci perenni e pungenti, quale la dipinge Pindaro nella *I Pitica*, (vv. 20 ss.)<sup>3</sup>, — ne abbiamo già sentito parlare dalla professoressa stasera —, ed insieme culla e ricovero del fuoco primordiale (si rammenti la connessione con la figura di Efesto ma anche con quella dei Ciclopi, che secondo alcuni erano proprio figli diretti del Sole, come rappresenterebbe il loro fatidico occhio, terzo o unico che fosse), groviglio d'intricati ed insondabili condotti sotterranei ma pure scaturigine d'acqua e di fiumi (da ciò deriverebbe ad esempio lo sfortunato amore di Aci e Galatea), fonte ora di devastanti distruzioni ora di vita e feracità, l'Etna è sembrato proprio racchiudere e alimentare, nel suo alveo, tutte le antitesi più vitali radicate nell'animo umano, comprese quelle della fissità e della mutevolezza. Caratteristiche, quest'ultime, ben colte anche da Strabone, che nel sesto libro dei suoi *Geographikà* (*passim*) così le sottolinea:

Le terre intorno al vulcano sono nude e cineree, coperte di neve di inverno. In basso sono invece occupate da foreste e piantagioni di ogni specie. La sommità del monte appare soggetta a frequenti cambiamenti dovuti all'azione del fuoco [...]. Queste variazioni necessariamente causano modifiche non solo per quel che riguarda i condotti sotterranei ma anche le aperture, talvolta numerose, che sono sulla superficie [...]. Appaiono fiamme che di notte lampeggiano dalla sommità e di giorno sono coperte dal fumo e dalla caligine [...]. Quanto alla lava, essa rappresenta una disgrazia nel momento in cui sopraggiunge, ma si rivela successivamente un beneficio per la campagna, perché la rende fertile e capace di produrre una vite eccellente [...] nonché radici che ingrassano il bestiame al punto da farlo soffocare.

Colosso dall'indole incostante e dalla potenza terrificata ma non necessariamente o solamente malefica, è quindi naturale che l'Etna si sia configurato, per gli antichi, quale fulcro di molteplici episodi mitologici o leggendari, nati sulla scorta della dialettica sterilità-morte *versus* fertilità-vita. Tanto che a fronte delle varie descrizioni di una flora mostruosa, colma di rami recisi e prestamente rinverditati, alcuni autori vi hanno non a caso situato le fasi salienti del ratto di Persefone — la grotta di Ades sarebbe stata non a caso individuata da alcuni proprio alle pendici del monte —, laddove piuttosto concorde è la tradizione che vuole accesa al cratere etneo la fiaccola di Demetra durante la ricerca della figlia rapitale.

<sup>3</sup> A. Puech, *Pindare*, Paris, Les Belles Lettres, 1952<sup>2</sup>, tome II.

Ma ciò che meglio attesta il dualismo prima citato, morte-vita, è forse una variante della vicenda di Deucalione e Pirra secondo la quale i due superstiti al diluvio, un diluvio in qualche modo universale, avrebbero dato impulso alla vita nuova proprio muovendo dalle pendici etnee. E, ovviamente, il primo re della terra rinnovata sarebbe stato Aristeo, figlio di Deucalione ed inventore della vigna.

Al motivo della conciliazione dei contrari, vero ed autentico *monstrum* naturale, rimanderebbe del resto anche lo stesso nome di Etna, ispirato a quello della ninfa siciliana che sarebbe intervenuta come arbitro nella contesa accesi tra Demetra ed Efesto per la sovranità sull'isola, trasparente allusione alla lotta periodicamente ingaggiata dalla fecondità naturale dei nostri terreni contro le devastazioni della lava.

Slanciato, verticale, prossimo quasi al cielo, l'Etna è però anche, se non soprattutto, superba metafora della contrapposizione tra altezza e profondità, così da essere consacrato tanto agli dei superi, ai quali si bruciavano incensi o si erigevano templi — famosissimo tra gli altri quello dedicato a Zeus Aitnaios —, tanto alle divinità sotterranee, per propiziarsi le quali si gettavano nel cratere oggetti preziosi e pare perfino vittime umane. A tal proposito ricorderò che, secondo tale versione, l'Etna poteva rifiutare l'offerta nel caso in cui non le fosse gradita e per questo, indignata dall'oltraggio del filosofo Empedocle, ne avrebbe "sputato fuori" il sandalo.

Le ragioni di questa ambivalenza, altezza-profondità, dei superi e dei inferi, vanno come è ovvio ricercate nel reverenziale rispetto degli antichi per tutto ciò che travalicasse i limiti dell'umano dominio, ma anche nel loro si direbbe "sospetto" per i fenomeni più inconoscibili, dall'evoluzione misteriosa ed insondabile. Per questo la mitologia classica ha identificato in Tifeo (o Tifone) l'essenza magmatica e terribile del vulcano, riuscendo ad attribuire solo ad un essere smisuratamente mostruoso, dalla furia selvaggia ed indomita, le infinite, straordinarie ma indeterminabili potenzialità di un'energia pura e incoercibile quale è quella tellurica.

Alto al punto da sfiorare col capo le stelle, capace di toccare con una mano l'Occidente e con l'altra l'Oriente, spaventoso nell'aspetto per le sue cento teste di drago e le innumerevoli vipere attorte gli al corpo, Tifeo palesa infatti le caratteristiche ideali per una tale personificazione, coniugando a quelle dell'incommensurabilità anche le proprietà della violenza primitiva, e rivelandosi degno figlio del Tartaro e della terra (Gea), nonché padre di discendenti funesti, quali i venti più impetuosi, il cane Orthros, Cerbero e l'Hydra di Lerna (generati con Echidna, la vergine dei serpenti, nel paese degli Arimi).



Ma ciò che rende ancor più interessante la sua figura, ai fini del nostro discorso, è che in essa si delineerebbero i tratti del drago ittita Illuyanka e quelli del dio fenicio Set, fratello, ma soprattutto antagonista, di Osiride. Nelle rispettive vicende mitologiche, entrambi tali personaggi entrano in conflitto con la divinità dominante e prima di ricevere l'immane sconfitta, sancita dalla relativa punizione, riportano delle temporanee vittorie addirittura culminanti nella mutilazione dell'avversario (Set arriva perfino a fare a pezzi Osiride e i pezzi vengono dispersi nella terra d'Egitto e poi recuperati, riportati e ricostruiti dall'amore di Iside).

Tutto questo dimostra dunque, a mio parere, come la tremenda contesa di Tifone con Zeus per il dominio del mondo, narrata da Esiodo nella *Teogonia*<sup>4</sup>, non vada inquadrata nell'ambito di un ordinario conflitto tra potenze equivalenti, ma si carichi di ulteriori valenze ed indichi, finalmente, lo scontro tra lo scatenamento del caos, del disordine, della materia lasciata alla propria scomposta, primigenia energia, e il superiore sovrastare del divino, inteso come ordine, legge, equilibrio e giustizia. È Pindaro, in particolare, a fornire una conferma di tale "lettura" del mito. Come abbiamo già sentito stasera, egli nella *Pitica I*<sup>5</sup> celebra infatti la vittoria del tiranno Ierone, ricordando il trionfo di Zeus sul proprio formidabile terrigeno avversario (vv. 17 ss.):

Ma tutto ciò che non è amato da Zeus fremente ascoltando il canto delle Pieridi in terra e sull'immenso mare, e fremente colui che giace nel Tartaro orribile, il nemico degli dei: Tifone dalle cento teste. Egli fu nutrito, un tempo, nel famoso antro cilicio; ora le sponde che contengono il mare e dominano Cuma opprimono, con la Sicilia, il suo petto villosa. Lo tiene fermo la colonna del cielo, l'Etna ricoperto di neve, nutrice di ghiacci perenni e pungenti. Da essa, dai suoi penetrali, sono rigettati i fiotti più puri del fuoco inaccessibile; durante il giorno ne fuoriescono torrenti che versano cortine incandescenti di fumo, ma nelle tenebre una fiamma rosseggiante trascina in vortici, fin nelle profondità della pianura marina, i massi di pietra con strepito immane. E' Tifone, questa bestia mostruosa, che fa scaturire tali getti di fuoco terribili: spettacolo prodigioso, che lascia increduli gli occhi, che suscita stupore a sentirlo narrare. Egli è là, prigioniero fra le cime dell'Etna, folte di scuro fogliame, mentre il letto su cui giace strazia coi suoi aculei tutta la sua schiena.

<sup>4</sup> Hésiode, *Théogonie, Les Travaux et les Jours, Le Bœucier*, texte établi et trad. par P. Mazon, Paris, 1928, vv. 820 ss.

<sup>5</sup> *Ed. cit.*

Zeus, che ci sia concesso di essere nella tua grazia, di te che regni su questo monte, su questa fronte di una terra feconda, da cui ha preso nome la città vicina, Etna, che ha ricevuto gloria dal suo nobile fondatore [...].

Forte della propria ideologia, il poeta gode dunque e si compiace della devastante sconfitta di Tifone, il nemico degli dei, ma soprattutto l'attentatore, lo scompaginatore, dell'ordine olimpico, l'antagonista di Zeus, ridotto ad una rabbiosa impotenza dal fulmine divino, vero *instrumentum regni* e stigma di indiscussa sovranità. Nessuna pietà per il colosso dalla schiena straziata, dal petto villosa oppresso, dalla possanza prostrata. Egli, che un giorno giunse perfino a privare Zeus dei tendini delle mani e dei piedi, deve pagare lo scotto della sua tracotante ferocia con una punizione tanto più esemplare quanto più grave è stata la *hybris* che l'ha generata.

Bisognerà attendere altri versi, e più precisamente quelli del *Prometeo Incatenato*<sup>6</sup>, di non sicura paternità eschilea — come alcuni sostengono e da recente Benedetto Marzullo<sup>7</sup> ha ribadito — per sentire altri accenti:

[...] perché non vorrei, nella mia sventura, che per questo tanti altri molti sortissero patimenti! No certo, poiché mi angosciano le sorti del fratello Atlante [...]. E il figlio della terra, abitatore degli antri cilici, pietà provai a veder, tremendo mostro dalle cento teste, a forza soggiogato, il furente Tifone: contro tutti gli dei insorse, terrore sibilando con le mascelle orrende; dagli occhi scintillava un fulgore di gorgoni, onde abbatte con la forza la tirannia di Zeus.

Ma su lui venne l'insonne dardo di Zeus, il fulmine che s'abbatte spirando fiamma, il qual lo sbigottì nelle superbe sue spavalderie: in pieno cuor colpito, fu nel vigor fulminato e incenerito. E ora, inutile e inerte tronco, giace vicino a un marino stretto, sotto le radici dell'Etna compresso [...]. Donde sgorgheranno un giorno fiumi di fuoco, con selvaggi morsi divorando i vasti campi dell'ubertosa Sicilia: tale furore esalerà con caldi getti d'insaziabile tempesta infuocata Tifone, benché carbonizzato dal fulmine di Zeus [...].

Ma la versione del *Prometeo* che il grecista Marzullo ha curato per l'INDA nel 1994 traduce addirittura il sintagma "la tirannide di Zeus" con l'espressione: "quel fascista di Zeus", senza avvalersi di mezze

<sup>6</sup> Eschilo, *Prometeo incatenato*, a cura di M. di Branco, Milano, La vita Felice, 1996, vv. 345 ss.

<sup>7</sup> B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Scanducci, La Nuova Italia, 1993.

misure per designare il dispotismo del dio. E del resto, lo si interpreti pure come si voglia, il termine *tyrannis* gioca nel testo un ruolo negativo ed è considerato nella sua accezione deteriore. Poco importa pertanto che esso provenga da un “dissidente”, Prometeo, provato da un castigo forse ancora più doloroso di quello dello stesso Tifone, eppure proteso all’affermazione della propria libertà di scelta e autodeterminazione. Tirannico è infatti tutto ciò che non voglia (o non sappia) confrontarsi con l’altro da sé, nella volontà di dialogare o inglobare al proprio interno l’opposizione.

E poiché ogni tirannia è destinata a peritura esistenza, ecco che il poeta prima e la storia poi dimostrano come quello di Zeus non si possa in alcun modo considerare un definitivo trionfo dell’ordine e della razionalità sul caos primordiale e le dinamiche telluriche. Si tratta al più di una temporanea vittoria pur sempre destinata a fare, dell’Etna, non già l’emblema dell’assoggettamento dell’elemento infero a quello supero — o, per dirla col Nietzsche, del dionisiaco all’apol-lineo —, bensì il sigillo del bilanciato incontro tra il cielo e la terra. Un incontro certo sofferto, spesso dissolto o sul punto di dissolversi, eppure sempre in qualche modo capace di riproporsi con il fascino che le parole di Johann Heinrich Bartels, uno dei grandi viaggiatori stranieri, paiono rappresentare a perfezione: “La terra e il mare sembravano rendere omaggio all’Etna che, come un dio, abbassava lo sguardo su queste bellezze e di tanto in tanto con voce maestosa parlava col tuono ai suoi vassalli”.

GABRIELLA VERGARI



II

LEONARDO SCIASCIA:  
UN INTELLETTUALE SICILIANO DI CULTURA EUROPEA

1998



## BRANCATI E SCIASCIA: UNA NOIA IN COMUNE

Come sempre accade con gli scrittori che amiamo, tra i libri di Sciascia che ci mancano, nel senso di quelli che, a nostro parere, avrebbe potuto scrivere e non ne ha avuto il tempo, tra questi libri di Sciascia non nati, ma rimasti quasi in abbozzo qua e là nella sua intera produzione letteraria, c'è un *Alfabeto brancatiano* simile a quello che Sciascia con amore "filiale" dedicò a Pirandello.

Con i "se" non si fa la storia, è vero, ma come coloro che hanno pratica di libri sanno, si costruisce la letteratura. E dunque se Sciascia avesse potuto metter mano a questo suo secondo *Alfabeto*, ne avremmo oggi, come a proposito di Pirandello disponiamo, una bussola straordinariamente efficace per meglio penetrare l'opera di Brancati, meglio definirne origini, ragioni, condizionamenti.

Un *Alfabeto brancatiano*: pensiamo per un momento alle succose "voci" che avrebbero potuto venirne, e a tale scopo peschiamo a caso in quello che è già un inventario di "voci" brancatiane, quel testo che Sciascia scrisse come introduzione all'edizione delle *Opere* complete di Vitaliano Brancati pubblicate da Bompiani e intitolato *Del dormire con un solo occhio*, titolo che Sciascia scelse più per sé che per Brancati; o meglio, che scelse per sottolineare una contiguità e continuità tra loro: l'ossessione dell'eterno fascismo. Un fascismo che finisce per avere il sopravvento anche sull'antifascismo; che finisce per essere *tout court* fascismo, così come — nessuno scandalo — agli occhi di Sciascia avvenne con una certa antimafia. Abituato, Sciascia, come Brancati, per libera intelligenza e straordinaria capacità di leggere i segni della realtà, a dormire con un solo occhio.

Ma abbiamo toccato un tasto col quale era nostra intenzione chiudere queste brevi riflessioni su Brancati e Sciascia e la loro "noia" in comune. Per cui, torniamo indietro e andiamo per ordine; un ordine che arbitrariamente da parte nostra si vuol dare a un tema così complesso e che nelle sue forme più vistose va delineandosi a mano a mano che il ragionamento va avanti. E allora ascoltiamo Sciascia

parlare di Brancati: “Ho sempre amato questo scrittore e gli debbo molto. Certe sue pagine posso dire di averle addirittura vissute: le lettere al direttore pubblicate nell’*Omnibus* di Longanesi, il racconto *La noia del 1937*, tutte quelle notazioni, che sembrano paradossali e sono invece acutissime, sulla vita a Caltanissetta negli anni appunto intorno al ’37, gli anni dell’impero e della guerra di Spagna...” (*Nero su nero*). Ed ecco la piena confessione, la testimonianza onesta e affettuosa: “Ho ‘colto’ l’immagine dello scrittore a Caltanissetta, nel 1936-1938, perché Brancati insegnava nella scuola che frequentavo...”.

A questo punto — me ne dispiaccio, e spero non dispiaccia tanto più a voi — mi debbo citare: per definire affinità e parentele letterarie relative all’autore del *Giorno della civetta*, nella parte iniziale del mio libro sulla vita di Sciascia *Il maestro di Regalpetra*, affermo: “... se Pirandello lo costringerà a guardare come in una rifrazione di specchi la realtà che lo circonda, se Brancati gli suggerirà una scrittura agrodolce e tutta disincanto, se Montaigne sarà il modello di scetticismo, se Voltaire sarà la luminosità della ragione, se Stendhal sarà la leggerezza del leggere e dello scrivere, se Borges e Savinio saranno l’intelligenza, Manzoni gli farà intendere la scrittura come azione morale...”.

Ora, a pensarci bene — dovuto, il pensarci meglio, al fatto di concentrare il ragionamento su Brancati e Sciascia — mi pare di poter dire che l’autore degli *Anni perduti* oltre a suggerire allo scrittore racalmutese un particolare modello di scrittura, in un certo senso gli fornì anche le ragioni stesse dello scrivere. Ed è Sciascia a lasciarlo intendere quando a Marcelle Padovani, che lo intervista per il libro *La Sicilia come metafora*, confida: “Credo che se sono diventato un certo tipo di scrittore, lo devo alla passione antifascista. La mia sensibilità al fascismo continua ad essere forte, lo riconosco ovunque e in ogni luogo, persino quando riveste i panni dell’antifascismo; e resto sensibile all’eternamente possibile fascismo italiano...”.

Brancati, cui il gioco del caso assegnò di nascere nel 1907, in un certo senso diede ai giovani come Sciascia, nati qualche anno dopo, la medicina giusta per vaccinarsi contro un male che lui aveva preso in pieno. Ed è per questo che, oggi, possiamo dire che quelli che per Brancati furono “anni perduti”, per Sciascia furono “anni guadagnati”; anni che gli permisero di diventare scrittore *così come* egli è stato, “sensibile all’eternamente possibile fascismo italiano”.

Brancati e Sciascia, due uomini, due scrittori, due siciliani venuti al mondo — a distanza di quattordici anni l’uno dall’altro — in un tempo d’immani tragedie; due intellettuali che hanno dovuto fare i conti con il fascismo e con la seconda guerra mondiale: eventi di



fronte ai quali, per dirla con Borgese (amato, questo purtroppo dimenticato scrittore, sia da Brancati sia da Sciascia), si dà “testimonianza di dignità e di ragione”, o al contrario, come disse di sé Brancati, amaramente e troppo severamente, “testimonianza di stupidità” e, aggiungiamo, di devastante accondiscendenza — ma questo di Brancati non potrà mai essere detto — all’imperativo del non pensare, del non pensiero.

Sto insistendo sul fascismo, è vero; ma comprenderete perché: essendo, questo, un veleno che non agì soltanto nel ventennio in cui l’Italia apertamente se ne servì, ma che ha intossicato e intossica questo nostro Paese subdolamente, venendo a costituire un fenomeno tipicamente italiano, quello che Manzoni impareggiabilmente mostra nel suo capolavoro. Il fascismo: la croce che Brancati portò per l’intera sua vita, ancorché brevissima. E in proposito è da dire che egli da fascista prima e da antifascista dopo, si dimostrò artista dalla grande umanità: e forse per questo, da un punto di vista squisitamente critico, conta poco il cos’era prima e il cos’era dopo il famoso “ravvedimento”. Comunque sia, già nel ’37 (e il patto d’acciaio tra l’Italia e la Germania, nonché il patto tra Molotov e Ribbentrop sarebbero stati di due anni più tardi); già nel ’37 Brancati, da Caltanissetta dove insegnava nel locale Istituto Magistrale, inconsapevolmente attirando su di sé gli sguardi ammirati di uno studentello di nome Leonardo Sciascia, scriveva al padre una lettera che per gloria sua e fortuna nostra è rimasta e possiamo leggere, e qui rileggeremo, perché concreta testimonianza di una vita spesa a combattere il non pensare, il non pensiero.

Da Caltanissetta, 11 novembre 1937

“Caro papà”

ho ricevuto il tuo espresso. Non pensavo di pubblicare la novella, che avevo scritto solo per me. Comunque, avrei capito che tu mi avessi mandato la lettera per raccontarmi di non pubblicare quel piccolo lavoro che non conosci. Ma tu non ti contenti di una parte affettuosa e paterna; vuoi farmi la lezione sul valore delle cose che scrivo e giudicarle “caricature frivole” ecc. Il Ministero della Cultura popolare è molto più cavalleresco verso di me, credo che neanche Chiarini arriverebbe agli estremi del tuo giudizio. In ogni modo quello che tu giudichi frivole non sono alcune mie cose, ma tutto me stesso, nel punto a cui mi hanno portato la coscienza finalmente emancipata, la maturità dei miei anni e la rinuncia a facili successi. Frivole sembrano a me tutte le cose che tu chiami serie: e se la grande ironia è quella espressa in certi romanzi della Medusa dei punti che tu segni con gli

esclamativi, ahimè, ahimè, ahimè! Nelle corti di taluni re, i buffoni erano i soli che dicessero cose profonde. Io non sono un buffone, ma insomma. Scavare nei rapporti degli uomini con le donne!... Come se gli uomini e le donne, che io posso descrivere, non fossero quelli d'oggi, e dunque non m'importassero, per diritto o per traverso, davanti alle solite buffe situazioni spirituali per le quali chi non usa il riso diventerà egli oggetto di riso. Non continuare a insultarmi col definire capriccio quello che è un mio serio e profondo sentimento. Mi offendi in quanto ho più sacro. Ma io non dispero perché sono d'accordo con la mia coscienza, e ho fiducia che quello che tu dici delle mie cose, sia ripetuto in seguito da un numero sempre più esiguo di miei detrattori.

“Ti abbraccio con la mamma e Corrado.  
Vitaliano”

Sciascia volle significativamente pubblicare questa lettera in un'antologia sul fascismo e gli scrittori siciliani, intitolata *La noia e l'offesa* pubblicata, nel 1976, da Sellerio: una lettera come una pagina di letteratura; di più: una lettera che onora la letteratura, le sue ragioni.

Dicevamo di Brancati artista, e per questo “coerente” testimone di un'epoca ambigua e perversa. E in questo ci sono di conforto le parole di Moravia, il quale in un prezioso numero di *Galleria* del 1955, dedicato a Savarese, Lanza e Brancati, così scriveva di quest'ultimo: “...Quello che allora avvenne nel suo animo, egli ce l'ha spiegato più e più volte nei suoi romanzi e nelle sue novelle; probabilmente, però, tutto quanto fu più difficile, più doloroso e più profondo di quanto egli non volesse lasciar credere. Comunque si trattò di una vera e propria conversione, con tutti i caratteri tipici e storici delle conversioni: rifiuto dei vantaggi e dei piaceri di una situazione moralmente insostenibile; umiltà di fronte a un destino ancora del tutto oscuro; fuga, per così dire, dal mondo: Brancati, in realtà, fuggì dalla Roma imperiale, dove avrebbe potuto far carriera, alla Catania provinciale dove l'aspettava l'insegnamento. Bisognerà notare di passaggio che questa conversione, dai sofismi della servitù alla verità della libertà, fu fruttuosa per Brancati che di lì a pochi anni pubblicava il *Don Giovanni in Sicilia*. Quanti di coloro che, al contrario, si convertono dalla libertà alla servitù potrebbero vantare frutti analoghi? Comunque, Brancati fu salvato prim'ancora che dal sentimento morale e dalla diffidenza intellettuale, dal suo istinto di artista. Un istinto paragonabile, per sottigliezza e infallibilità, a quello degli animali più nobili. E la sua conversione fu appunto quella di un artista che gioca la vita intera sulla carta dell'arte...”.

Intelligente e di nobile intenzioni, questa nota di Moravia, ma noi

che abbiamo letto e amato non soltanto Brancati, ma anche Sciascia, ed anzi di quest'ultimo, da lettori illuminati dai suoi stessi libri, abbiamo condiviso gli anni più fervidi della sua produzione letteraria, sappiamo che non è possibile separare l'"istinto d'artista" dal "sentimento d'artista"; il "sentimento morale" dalla "diffidenza intellettuale". E dunque, Sciascia, ed è come aprire una finestra, la luce a irrompere su tutto: "Il 'pentitismo' inteso come alleggerimento della propria coscienza e aggravio delle altrui responsabilità nei riguardi della collettività e nostri, non è un'invenzione giudiziaria dei nostri anni (*era il 1987 quando Sciascia lo scriveva*), ma una insopprimibile categoria della vita italiana. Brancati rifiutò di considerarsi in questo senso, rispetto al fascismo, un 'pentito'; così come sempre rifiutò di collettivizzare le responsabilità, di attribuirle a una società a una classe, all'oscurità dei tempi: e in ciò è forse da ravvisare, nella sua coscienza, nella sua opera, il solo e più intrinseco momento della lezione manzoniana..."

La "lezione manzoniana": e cioè quel ricercare — ricostruendo un fatto storico — le responsabilità personali, di ognuno dei protagonisti di *quel* fatto. Ma ascoltiamo ancora Sciascia: "La responsabilità del fascismo era sua: nella somma dei sentimenti, delle volontà, dell'oscurità delle menti; della vocazione alla violenza che lo aveva generato e lo aveva per vent'anni mantenuto. 'Il fascismo che è in noi', diceva Vittorini; ma senza sentirne, come Brancati, il rovello, l'ossessione quasi...". Che poi era il rovello, l'ossessione per la verità offesa, quell'offesa che di continuo ferisce e sfregia il mondo.

Già, Vittorini: "... Digli che come un eremita antico io trascorro qui i miei giorni su queste carte e che scrivo la storia del mondo offeso. Digli che soffro ma che scrivo, e che scrivo di tutte le offese una per una, e anche di tutte le facce offensive che ridono per le offese compiute e da compiere...". (*Nome e lacrime*).

Messo in guardia anche dalla dolorosa esperienza di Brancati, Sciascia seppe difendersi dalle offese della violenza ideologica; e dalla stupidità del non pensare, come forse nessun altro ai suoi anni. "Bisogna fare come gli animali che cancellano ogni traccia davanti alla loro tana": scelse questa misteriosa epigrafe tratta da Montaigne per *Il contesto*. E nel minuscolo ma prezioso volumetto intitolato *La sentenza memorabile* incastonò la spiegazione: "... a non farsi scoprire e trovare dall'errore, dagli errori; e dagli orrori di cui gli errori facilmente avvampano". E, dunque, ci dice Sciascia, non aspettare che l'errore ci travolga, ma difendersene rintanandosi nella propria coscienza, nella propria intelligenza. Non per sfuggire alla realtà, al

mondo, ma per non farsi condizionare e travolgere dagli "errori" che lo governano.

Con quell'epigrafe Sciascia aveva voluto dire che il suo rifugiarsi nelle lontane regioni della coscienza e dell'intelligenza, altro non era per lui che una forma di difesa dagli attacchi dell' "errore", dalla sua aggressività, in nome di una moralità superiore che la pratica politica, nel suo quotidiano attuarsi, nega.

La grandezza di Sciascia: la grandezza di Brancati, che Sciascia riconosceva e attraverso i suoi scritti rendeva patrimonio dei propri lettori. "... E dico grandezza anche per Brancati, dopo Pirandello lo scrittore più grande della tradizione narrativa siciliana, e tra i più grandi del nostro tempo...", annotava Sciascia a commento del romanzo postumo di Brancati *Sogno di valzer*. E aggiungeva (come al solito, riferendosi più a sé che a Brancati, o al loro felice — per noi — passaggio del "testimone" nella produzione letteraria): "A differenza di Pirandello, c'è in lui del moralismo: ma soltanto gli imbecilli, più o meno addottrinati, continuano a considerare il moralismo come un contraccettivo alla grandezza". E coloro i quali videro e continuano a vedere nell'opera dello Sciascia brancatiano del moralismo che ne abbasserebbe le qualità letterarie, sono lettori che lo stesso Sciascia, manzonianamente, ha voluto perdere anziché ingannare.

MATTEO COLLURA

## SCIASCIA SAGGISTA

Per abbozzare una perimetrazione della complessa tematica attinente al saggismo sciasciano, la cosa migliore da fare, onde evitare di smarrirsi irrimediabilmente, è cercare sulla pagina stessa di Sciascia un passaggio che ne sintetizzi in maniera pregnante l'approccio alla realtà, le premesse epistemologiche, e ne indichi qualche importante referente intellettuale. Di questo tipo appunto mi sembra la nota di dichiarazione di principio con cui si apre uno dei suoi interventi sulle emergenze dell'attualità:

Le cose sono quasi sempre semplici. Anche quando appaiono complicatissime, l'operazione semplificante — cioè di darsene una spiegazione semplice — non solo è possibile, ma è anche l'unica che possa scioglierci dalle contraddizioni, dalle indecisioni, dalle remore che ci portano le spiegazioni complicate, le spiegazioni che si adeguano all'apparente complessità delle cose.

L'equazione semplificante comporta, si capisce, dei metodi; e il migliore è quello di non averne alcuno, di guardare alle cose con un certo candore. In effetti, è quello che ha fatto Montaigne, e dopo di lui Voltaire<sup>1</sup>.

“Le cose sono quasi sempre semplici”: con quest'affermazione, che ripete alla lettera il punto di vista già attribuito a un suo personaggio (l'arciprete di *Candido*)<sup>2</sup>, Sciascia — limpidamente e tuttavia dubitosamente — ci indica una strada, la sua strada, per la ricerca della veri-

---

<sup>1</sup> *Gli errori della stampa comunista* (“Epoca”, maggio 1980), in *La palma va a nord*, Milano, Gammalibri, 1982<sup>2</sup>, p. 246. Altre dichiarazioni in favore della “semplicità” si incontrano anche altrove: si veda ad es. *A futura memoria*, in *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1996<sup>2</sup>, p. 784.

<sup>2</sup> *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia*, in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 390. Nella quarta di copertina dell'edizione originale (Torino, Einaudi, 1977) la frase, con un'omissione non insignificante (“Le cose sono sempre semplici”), viene attribuita allo stesso Candido.

tà. Semplificazione e candore, Montaigne e Voltaire, scetticismo e fiducia illuministica (“quasi sempre”): un metodo che è un non-metodo e che tuttavia ha alle spalle una solida tradizione. Quelli menzionati sono i modelli classici di un sapere non libresco, non sottoposto al principio d'autorità, libero e corrosivo; i lettori di Sciascia però sanno bene come in effetti essi passino attraverso una sensibilità e una cultura di evidente marca novecentesca: l'ideale di una saggezza che si costruisce “en apprentissage et en epreuve” passa, col conforto della comune passione per Stendhal, attraverso il diletterismo saviniano; *Candide* passa attraverso il bontempelliano “candore”<sup>3</sup>; lo scetticismo dell'autore degli *Essais* passa attraverso una riflessione che muove da Giuseppe Rensi<sup>4</sup>, si nutre di Pirandello e si spinge fino a Foucault. Si aggiunga una concezione della “semplicità” non tanto come spontaneità e immediatezza, alla maniera di Montaigne, quanto come capacità di cogliere la trama essenziale dei fatti e dei discorsi: una concezione che certo non si può considerare del tutto estranea al contemporaneo “riduzionismo” scientifico. Si aggiunga altresì la forte declinazione polemica che Sciascia dà del “candore” volterriano-bontempelliano, facendone un'arma del pensiero pronta a scaricarsi nella pratica, nella battaglia etico-politica<sup>5</sup> — e si avrà un quadro, sia pure approssimativo, delle intenzioni e tensioni sottese al saggismo sciasciano.

Com'è noto, questo ci si offre con una vasta gamma di possibilità, di interessi e di sollecitazioni, rivolgendosi alla letteratura, alle arti figurative, al cinema, alla fotografia, alla storia, al folklore, alle dinamiche psicologiche, sociali e politiche, in una dimensione che spesso è locale, siciliana, possibilmente racalmutese, ma che sempre tuttavia viene proiettata su un più ampio scenario: “Regalpetra come Europa”, si disse già all'apparire delle *Parrocchie di Regalpetra*<sup>6</sup>, e la succes-

<sup>3</sup> Cfr. G. Traina, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1994, pp. 27-35.

<sup>4</sup> La scoperta di Rensi da parte di Sciascia risaliva agli anni della scuola: cfr. L. Sciascia, prefazione a G. Rensi, *Lettere spirituali*, Milano, Adelphi, 1987 (dove peraltro lo scrittore, in consonanza con la trepidazione “religiosa” degli ultimi anni, non si soffermava sullo scetticismo, bensì sul misticismo rensiano, via Buonaiuti).

<sup>5</sup> Basti vedere in proposito l'intervento per l'uccisione di Cesare Terranova (*A futura memoria*, cit., pp. 773-775), dove compare due volte il sostantivo “candore”, e due volte l'avverbio “candidamente” (di cui una in associazione con “pericolosamente”: “candidamente e pericolosamente pensando”).

<sup>6</sup> Cfr. V. Fiore, *Regalpetra come Europa* [1956], in A. Motta (a cura di), *Leonardo Sciascia: la verità, l'aspra verità*, Manduria, Lacaita, 1985, pp. 161-172.

siva produzione sciasciana non ha fatto che confermare tale equivalenza. Sul piano delle forme, accanto a una saggistica ancora riconoscibile come tale e a una ricca messe di interventi giornalistici o comunque occasionali, troviamo diverse sperimentazioni e contaminazioni: il saggio-“cronachetta” e il saggio-dizionario, la narrazione-*pamphlet* e il diario in pubblico, il racconto-*reportage* e il racconto-inchiesta...

E qui si pone il problema del confine: fino a dove è lecito parlare di saggistica e dove comincia la narrativa? Già qualche anno addietro opportunamente Antonio Di Grado metteva in guardia contro la *routine* della classificazione secca — la saggistica da una parte, la narrativa dall'altra — evidenziando il torto che si farebbe allo scrittore ove si scorporasse il saggismo da una narrativa “impura” come la sua, e viceversa si spogliasse la produzione saggistica dei suoi elementi narrativi<sup>7</sup>. Nondimeno si è continuato spesso ad applicare piuttosto sommariamente lo schema tradizionale, con esiti a volte palesemente arbitrari: ancora nella bibliografia a cura di Valentina Fascia<sup>8</sup>, posta la distinzione tra una sezione di “Narrativa, Poesia, Teatro” e un'altra di “Saggistica, Critica, Storia”, accade di trovare *Le parrocchie di Regalpetra* nella prima e *Morte dell'inquisitore* nella seconda. Il che va contro lo stesso intendimento autoriale, chiaramente attestato dal fatto che nel '67 le due opere furono riunite in un unico libro, con un'introduzione in cui si marcavano le affinità non solo di tematica ma anche di genere — un genere per così dire ibrido, bivalente: il “saggismo” delle *Parrocchie*<sup>9</sup> veniva infatti spinto verso quello del *Consiglio d'Egitto* (cioè di un'opera solitamente considerata di tipo narrativo), mentre di *Morte dell'inquisitore* si parlava con esibita indecisione come di un “saggio o racconto”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Antonio Di Grado, “Ignoto a me stesso”: Sciascia saggista [1991], in *L'isola di carta. Incanti e inganni di un mito*, Siracusa-Palermo, Arnaldo Lombardi, 1996<sup>2</sup>, p. 109.

<sup>8</sup> V. Fascia (a cura di), *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia*, con scritti di F. Izzo e A. Maori, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998.

<sup>9</sup> Sciascia faceva suo il giudizio di Pasolini, il quale aveva visto nel saggismo delle *Parrocchie* una prosecuzione del “tipo stilistico della prosa d'arte, del capitolo” (cfr. P. P. Pasolini, *La confusione degli stili* [1956-57], in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 343).

<sup>10</sup> Già la bandella della prima edizione (1964) presentava *Morte dell'inquisitore* come una “rievocazione storica” e insieme una “narrazione fremente, appassionata”. La bandella non era stata scritta dall'autore (cfr. *La palma va a nord*, cit., p. 148), ma c'è da credere che fosse stata da lui approvata.

Questo non vuol dire che si debba fare della produzione sciasciana un blocco unico: vuol dire semplicemente che la polarità tradizionale è inadeguata a caratterizzarne la dinamica interna. Del resto non mancano indicazioni e proposte per una più articolata ricognizione, in grado di cogliere analogie e differenze tra le varie opere dello scrittore siciliano: a cominciare dall'intervento di Ricciarda Ricorda sulla retorica della citazione<sup>11</sup>, ossia su uno degli aspetti più vistosi, ma tutt'altro che fissi o stereotipati, della scrittura sciasciana. Da quell'intervento sono trascorsi più di vent'anni, e quindi inevitabilmente si sono aggiunti molti elementi nuovi (scritti di Sciascia, studi su Sciascia), di cui occorre tenere conto: tuttavia la distinzione tra testi fondati su citazioni-inseriti e testi fondati su citazioni vere e proprie, implicite o esplicite, può ancora essere un buon punto di partenza per marcare stacchi e affinità, e così individuare orientamenti di sottogenere — se non proprio generi — diversi.

Le opere fondate principalmente su inseriti, ossia sull'esibizione e sull'esame di documenti di vario tipo, hanno una funzione soprattutto storica, critica, polemica: il modello fondamentale è evidentemente la manzoniana *Storia della colonna infame*, ma con una capacità di teatralizzazione, con un accanimento sul "gioco delle parti" che rivela la grande lezione di Pirandello. Per via ironica può costituirsi la variante parodistica del falso: si vedano, nella raccolta *Il mare colore del vino*, gli *Apocrifi sul caso Crowley*, che fin dal titolo sono indicati come testi di pura invenzione, ma che per il fatto di riferirsi a una vicenda reale non possono considerarsi un testo *sic et simpliciter* narrativo<sup>12</sup>.

Quanto alle opere fondate su citazioni vere e proprie, è evidente che esse aprono una tale fuga di specchi da spingersi molto al di là della polarità saggistica/narrativa. Certo, vige la distinzione tra testi in cui la catena e l'incastro delle citazioni appartengono a personaggi d'invenzione, e testi in cui invece si esercitano, a nome del soggetto che scrive, su un oggetto preciso — un altro testo, un altro scrittore. Ma possiamo veramente vedere un divario di sostanza, poniamo, tra

<sup>11</sup> R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione* [1977], in *Pagine viste. Studi di letteratura italiana del Novecento*, Napoli, ESI, 1995, pp. 153-178.

<sup>12</sup> Cfr. *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 1355-1360. Noto che *Il mare colore del vino* nella bibliografia di V. Fascia è rubricato nella sezione "Narrativa, Poesia, Teatro". E certo le qualità narrative del testo sono innegabili (tra l'altro si direbbe che esse abbiano ispirato un *best-seller* di Andrea Camilleri, *La concessione del telefono*): ma non ne esauriscono la fisionomia.



lo Stendhal della prefazione ai *Privilegi*<sup>13</sup>, il quale, ripensandosi attraverso Casanova, Diderot, Ariosto, pur “dentro una condizione senile, di uomo che già si è ‘azzuffato col nulla’ e ha il presentimento che non riuscirà a vincere la seconda zuffa”, “sogna come sempre ha sognato, s’incanta come sempre si è incantato”, e il Vice di *Il cavaliere e la Morte*, che portandosi dietro il Montaigne di Gide e citando fra sé e sé Shakespeare e Alfieri, pensa al futuro che non vedrà e si sofferma a contemplare dei bambini che giocano<sup>14</sup>?

Comunque sia, non c’è dubbio che un attento studio delle citazioni in Sciascia gioverebbe a chiarirne la posizione storico-letteraria, tra neorealismo e postmodernismo. Sullo sfondo potrebbe esserci ancora una volta Montaigne, che lavorava d’intarsio sulla tradizione selezionando e variando in funzione di una problematica soggettiva: ma certo si tratta di un modello rivisitato con premesse e preoccupazioni di un’altra epoca, un’epoca in cui su ogni riscrittura aleggia il fantasma del borghesiano Pierre Menard. Un percorso insieme coerente e inquieto, quello di Sciascia, sempre legato agli amori di gioventù eppure estremamente ricettivo nei confronti delle svolte culturali profonde: forse paragonabile solo a quello dell’amico Calvino, anch’egli — sebbene con diversi strumenti e orientamenti — osservatore e protagonista intenso di questa “lunga” stagione letteraria, avviatasi con una presa diretta sulle cose e conclusasi con uno scacco epistemologico, ma anche con una valorizzazione della letteratura come mezzo idoneo a ricomporre la lacerazione. Di fronte alla nuova svolta che stiamo vivendo, e che al contrario promette un declassamento pauroso del letterario, con conseguenze che già si annunciano devastanti, mi piace ricordare un’affermazione come questa:

Io credo che all’uomo, l’uomo umano, rimanga soltanto la letteratura per riconoscersi e conoscere la verità. Il resto è soltanto macchine, statistiche, totalitarismo. È il sistema della menzogna: la grande, mostruosa macchina che ingoia tante verità per restituirle sotto forma di menzogne<sup>15</sup>.

Non potendo qui nemmeno avviare un’analisi dell’itinerario sciasciano, vorrei almeno soffermarmi un attimo sulla condizione di

<sup>13</sup> Cfr. l’introduzione a Stendhal, *I privilegi del 10 aprile 1840*, Roma, Edizioni dell’Elefante, 1986; poi in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* (in *Opere 1984-1989*, cit., pp. 692-695).

<sup>14</sup> Cfr. *Opere 1984-1989*, cit., pp. 459-461.

<sup>15</sup> *La palma va a nord*, cit., p. 155.

base a partire dalla quale esso si svolge, sulla disposizione del soggetto-narratore, sul suo rapporto col mondo (e con se stesso).

Già nel saggio *Pirandello e il pirandellismo* compare, verso la fine, il motivo del siciliano-“isola”, riferito ai “paesi dell’interno”, “paesi chiusi, solitari; come isole dentro un mare invalicabile; e ciascun uomo disperata e chiusa isola in sé”<sup>16</sup>. Il motivo è al momento appena abbozzato, ma sappiamo già quale risalto avrà nel successivo *Pirandello e la Sicilia*. Intanto, nelle *Parrocchie di Regalpetra*, esso lascia intravedere la sua radice personale, autobiografica. Sebbene non lo dica esplicitamente, è chiaro che l’autore si sente “isola” nel *milieu* borghese-mafioso e miserabile della sua Regalpetra: diverso e inassimilabile tanto in rapporto alla base dell’emergente notabilato democristiano quanto in rapporto alla disperata “bestialità” dei poveri. Rispetto ai ceti medi, le cui scelte politico-culturali sono diretta espressione degli interessi di classe, il nipote dello zolfataro dichiara: “L’unica mia difesa, qui, è il *non essere d’accordo*”. Rispetto alla chiusa elementarità in cui sono confinati braccianti e minatori, il maestro, scrittore e giornalista, ha precisa e bruciante coscienza del divario che lo separa da loro: “io che non lavoro con le braccia e leggo il mondo attraverso dei libri”.

A partire da questo difficile e inquieto radicamento, e dal sentimento insieme di appartenenza e di estraneità che ne deriva, Sciascia ha poi via via impostato il suo rapporto con gli altri, la sua collocazione in pubblico. Per un verso, tra anni Sessanta e primi anni Settanta, egli ha soprattutto insistito nel dilatare il motivo dell’insularità attraverso il mito della “sicilitudine”: un mito di grande fortuna, come sappiamo, ma presto reso quasi inutilizzabile dalle nuove emergenze della questione Sicilia. Per un altro verso, e in maniera sempre più risentita e radicale a mano a mano che le sue opere suscitavano polemiche e indignazioni di facciata, egli ha personalizzato il motivo della separatezza-accerchiamento facendone un orgoglioso ruolo critico, di dissenso e denuncia.

Con questo non voglio certamente dire che tutta l’attività politico-culturale di Sciascia, le sue scelte sempre controcorrente, vadano ricondotte al giovanile disagio vissuto nell’ambiente racalmutese. Voglio solo dire che lì — e le *Parrocchie* lo attestano con evidenza — si posero le condizioni per uno sviluppo intellettuale sollecitato (e insieme dolorosamente segnato) dalla necessità di salvaguardare la propria irriducibilità a qualsiasi “contesto”.

<sup>16</sup> *Pirandello e il pirandellismo* [1953], in *Opere 1984-1989*, cit., p. 1031.

A tale irriducibilità, com'è noto, Sciascia amerà dare il nome di "eresia": ed è un fatto che un accenno in tale direzione, sia pure ancora marginale e quasi scherzoso, si trova già nelle *Parrocchie*:

L'arciprete di Regalpetra, cameriere segreto di Sua Santità e dunque monsignore, è un uomo piccolo e scuro, le mani sempre congiunte a groppo sul petto, la testa alta come di chi si alzi sulla punta dei piedi per guardare al di là delle cose che gli stanno davanti [...]. Qualche volta ci incontriamo, e io metto a dura prova la pazienza di monsignore facendo cadere il discorso sulla Spagna, dove loro benissimo stanno, e su Perón; monsignore si rifà parlandomi di Dio e consigliandomi edificanti letture, forse per la salvezza della mia anima prega, il pensiero che più appassionatamente pregherebbe se ci fosse modo di farmi arrostito su un bel fuoco di legna secca, mi dà un senso di sicurezza e di tranquillità [...]<sup>17</sup>.

Già nelle *Parrocchie* dunque il laico disincanto, l'esercizio del diritto alla critica e l'ironia pungente evocano scenari di torture e roghi. Circa dieci anni dopo, l'abbinamento col più recente *Morte dell'inquisitore* sopraggiungerà a metterne in risalto il carattere agnostico, di sfida e intransigenza: a leggere di seguito i due testi, infatti, è forte l'impressione che la solitudine dell'intellettuale costretto a crescere senza reale scambio con quanto lo circonda faccia tutt'uno con la solitudine di una *airesis* eroica, di una "scelta" dura e "tenace" contro tutti i ricatti e le minacce del potere.

In un paese in corsa verso il benessere e dunque sempre più servile nei confronti di un "contesto" che glielo garantisce, l'attenzione alle sacche di povertà ed emarginazione — da parte di Sciascia — diventa secondaria rispetto alla necessità di combattere appunto quel "contesto": con l'impegno diretto, della presenza politica attiva, quando è possibile, quando sembra che ve ne sia lo spazio; ma soprattutto con l'impegno della scrittura, una scrittura sempre più dominata dallo spirito saggistico. Da qui la predilezione per la disamina di certe significative *affaires* del passato e del presente, dai pugnalatori di Palermo al sequestro Moro, dal processo alla presunta strega Caterinetta alle disgrazie di monsignor Angelo Ficarra. Da qui le riscoperte letterarie, i ritorni ad autori da tempo amati e ritrovati ora in modo nuovo, con una nuova consapevolezza e quindi con una nuova capacità di decifrazione: Brancati e Savinio, soprattutto, si impongono come specchi della propria inquietudine e solitudine, del proprio te-

<sup>17</sup> *Le parrocchie di Regalpetra*, in *Opere 1956-1971*, cit., pp. 86-87.

tragono rifiuto ad adagiarsi in una “professionalità” di tutto riposo. Da qui ancora l’orientamento verso una narrativa sempre più gracile sul piano — diciamo così — fantastico, e viceversa sempre più intrisa di elementi personali, sempre più trasparente in senso parabolico: quasi delle “favole” di una contemporanea, pervasiva e sfuggente, “dittatura”.

Quanto più lo scrittore ha modo di verificare l’ampiezza e la profondità delle convergenze e delle connivenze, tanto più inevitabilmente il suo discorso si colora di pessimistiche tinte atrabiliari (“nero su nero”). Su tale sfondo si fa via via sempre più evidente la sensibilità ai quesiti ultimi, una sorta di perplessità metafisica o pirandelliana “costipazione d’anima”<sup>18</sup>, che certo costituisce un fatto nuovo e non sottovalutabile quando si consideri la fermezza con cui un tempo Sciascia aveva sostenuto la refrattarietà dei siciliani nei confronti di ogni autentica religiosità; o quando si consideri l’ostinazione con cui in *Morte dell’inquisitore* egli aveva cercato di sottrarre l’eresia di fra Diego all’ambito religioso per ricondurla a quello ideologico-umanitario.

Non è un caso che adesso i grandi “eretici” più spesso menzionati da Sciascia siano Bernanos e Gide: “pecore nere”, l’uno, del cattolicesimo, l’altro del comunismo — entrambi troppo profondamente impegnati in una spontanea lotta con l’angelo, con la propria verità esistenziale, per poter scendere a patti con le “imposture” delle rispettive chiese. La propria verità esistenziale: l’ultimo Sciascia, quello degli anni Ottanta, coltiva con discrezione — ma anche insistentemente — i giardini della memoria e del *plaisir*. E tenta spesso di superare la cinta della propria solitudine guardando alla gente comune, soprattutto ai giovani (e basti pensare alla sua collaborazione col gruppo di “Malgrado tutto”).

Ci sarebbe ancora tanto da dire su Sciascia saggista, sulle consonanze e dissonanze che egli esplicita o che noi possiamo individuare, sui suoi spostamenti e ritorni, sull’evoluzione del suo stile. Di ciò altrove, o ad altri. Ma sulle conclusioni di fondo non possono esserci dubbi: se al saggismo si richiede quella negatività lucidamente provocatoria di cui parlava Adorno intorno alla metà degli anni Cinquanta, Sciascia ne è stato certamente all’altezza. Quando in Adorno leggia-

<sup>18</sup> Sulla religiosità (anzi sul “cristianesimo”) di Pirandello, del resto, l’ultimo Sciascia non avrà dubbi: cfr. *Alfabeto pirandelliano*, in *Opere 1984-1989*, cit., p. 475.

mo che “il saggio sfida, con garbo, l’ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio”, che esso “si occupa di quel che di cieco vi è negli oggetti” e che la sua “legge formale più intima [...] è l’eresia”<sup>19</sup>, non possiamo non pensare che tutto ciò si adatta perfettamente alla pagina sciasciana, e che — al di là di una improponibile caratterizzazione dello scrittore siciliano in senso “francofortese” — ne valorizza comunque la misura europea.

ROSA MARIA MONASTRA

---

<sup>19</sup> Cfr. Th. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, vol. I, pp. 5-30.



## L'EREDITÀ MORALE E LETTERARIA DI LEONARDO SCIASCIA\*

Le opere dell'“ultimo Sciascia”, quelle degli anni 1986-1989 — *Porte aperte, Il cavaliere e la morte, Una storia semplice, Alfabeto pirandelliano* ed altre ancora — evidenziano un'omogeneità ideologica e stilistica che si pone, con paradosso solo apparente, all'insegna della felicità, perché hanno certamente dato al loro autore — già malato della malattia che lo porterà alla morte — un'intensa felicità nello scriverle (e danno al lettore un'intensa gioia nella lettura). Per uno scrittore a fortissima vocazione morale come è Sciascia, anche un testo disperato come *Il cavaliere e la morte* può essere considerato un testo “felice” perché la “felicità” e la “gioia” di cui parliamo non coincidono certo con il facile divertimento; ed ecco perché, per inciso, mi sembra molto triste che tante volte oggi si riproponga come erede di Sciascia proprio uno scrittore come Andrea Camilleri, un campione del divertimento facile, anzi facilissimo.

La “gioia” di Sciascia è — invece e insieme — la “gioia” di Montaigne, la “scelta” di Pascal e la “responsabilità” di Manzoni: è la gratuità dell'agire e il rigore morale, il porsi di fronte ad ogni problema che la vita presenta come di fronte a una scelta morale e razionale. Di conseguenza, la “gioia” di Sciascia non smette di coincidere con l'arma della polemica, con la “penna come spada” del *pamphlétaire* Courier, perché lo scrittore di Racalmuto vede moltiplicarsi, intorno a sé, i segni della barbarie, del diritto calpestato, della giustizia seviziata. E dunque la “gioia” di Sciascia è anche il “candore” di Pirandello: è il proclamare quella verità che si percepisce vera, limpida, prescindendo dalla previsione delle conseguenze, da ogni

---

\* Lascio volutamente il testo nella sua stesura da intervento orale, con un pizzico di enfasi e senza note né riferimenti bibliografici. In esso rinvio, d'altronde, a testi di Sciascia o a interventi critici su Sciascia che sono ampiamente noti.

pavido senso di opportunità e convenienza. E, infine, la “gioia” di Sciascia è anche la “leggerezza” di Savinio, il rifiuto del “profondismo”, la capacità di semplificare i nodi problematici che sono semplici anche quando altri — per non provare mai a scioglierli — preferiscono vederli come complicati.

Ho citato tanti autori che nella mente di Sciascia formano un intarsio ideologico-letterario di grande coerenza, che non rischia mai di diventare arida costruzione mentale scissa dal progredire dei tempi. Ma non c'è dubbio che questi autori (e Borges e gli altri che si riversano soprattutto sugli ultimi testi narrativi, da Dürrenmatt a D'Annunzio a Tomasi di Lampedusa), siano poi anche — dantescamente — degli “autori dello schermo”. Sciascia si rifugia dietro le loro opere, dietro il loro pensiero, offrendo al lettore il gusto di vederli riemergere sotto forma di citazioni esplicite o implicite; l'operazione è funzionale ad una ricerca ardua e difficile di senso, tanto più difficile da condurre nell'epoca della post-modernità. Ma è anche un'operazione difensiva, che proprio nelle ultime opere, mentre si raffina al sommo grado, mostra anche le falle più evidenti, le smagliature più comprensibili. In tal senso, dunque, niente di più lontano da Sciascia di certo post-modernismo da rotocalco o da *instant book*, algido o fin troppo frizzante, che spesso in Italia ha sostituito, sull'onda della moda e del chiacchiericcio, una più sofferta e ineludibile riflessione sulla specificità della cosiddetta “condizione postmoderna”. E non sarà un caso se, oltre a quella di Sciascia, anche l'opera terminale del suo amico Gesualdo Bufalino — quel *Tommaso e il fotografo cieco*, in parte preparato dal sottovalutatissimo “giallo” *Qui pro quo* — rivela le tracce lampeggianti di un confronto maturo e a testa alta con i tempi che rapidamente stanno cambiando.

*Il cavaliere e la morte* è, insieme, il testo più iperletterario e il testo più sincero di Sciascia; e dispiace che Italo Calvino non abbia fatto in tempo a leggerlo, lui che negli anni Sessanta rimproverava all'amico Sciascia di non scoprire mai abbastanza le ferite aperte nella sua interiorità più profonda. Il geloso pudore manzoniano di Sciascia, la sua esplicita avversione per la confessione impudica alla Rousseau o anche per l'emersione letterarizzata di un sottosuolo coscienziale, alla Dostoevskij. Sono tutti elementi infallibilmente presenti nei suoi testi: e solo in *Todo modo*, in quel che di kafkiano c'è in quel memorabile romanzo, s'apriva qualche spiraglio che consentiva al lettore di intravedere privati travagli dell'autore. Anticipati, a guardar meglio, anche dalle esitazioni e dalle ambivalenze del professor Laurana di *A ciascuno il suo*.



Ma perché l'uomo Sciascia uscisse allo scoperto con tutto il suo carico di sofferenza, con le ulcerazioni rimosse di tutta una vita, ci volle l'esperienza atroce del dolore e della malattia, di cui *Il cavaliere e la morte* è testimonianza. E ad esso s'accompagna, come una variazione sul tema, *Una storia semplice*: narrazioni disposte in dittico perché raccontano due opposte imposture, il secondo di una storia che semplice non è, ma al potere come tale fa comodo contrabbandarla, il primo di una storia che invece è semplice, ma che il potere vuole contrabbandare per complicata.

*Il cavaliere e la morte* è anche, non dimentichiamolo, un romanzo di grande valore pamphlettistico, un'inflessibile denuncia di un complesso sistema di potere che è poi — per accenni molto significativi — il mondo di oggi, il mondo in cui il potere politico è totalmente succube del potere economico globalizzato. Che io sappia, *Il cavaliere e la morte* è, insieme a *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi, l'unico romanzo italiano di fine Novecento che sveli le trasformazioni del sistema capitalistico in atto, la fine della società industriale in transito verso la cosiddetta società post-industriale.

Ma *Il cavaliere e la morte* è anche un'opera testamentaria che riassume tutti i temi della narrativa sciasciana: non poteva dunque mancare, accanto all'impostura del potere, anche il tema della pietà, originalmente declinata in toni insieme leopardiani e sabiani, finanche cristiani e forse specificamente protestanti, come recentemente ha sostenuto Antonio Di Grado.

Pietà verso se stessi, verso il proprio dolore, nella pietà verso il Vice, il più trasparente e autobiografico degli eroi di Sciascia. Ma, come in un prisma di luce, la pietà s'irradia dal Vice stesso verso gli altri: pietà per la Morte dell'incisione, quindi pietà per la morte propria ed altrui (dell'amico Rieti, innanzitutto), e la "dilagante pietà che sentiva per tutti quelli che restavano". E pietoso timore per il futuro dei bambini, futuro che vedrà, ancor peggio che l'abolizione dei libri prevista da Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*, l'abolizione della Memoria. In questa prospettiva apocalittica ogni libro è una testimonianza preziosa, ancor più se, come *Il cavaliere e la morte*, contiene nella sua tessitura intertestuale tanti altri libri: e se, soprattutto, contiene un referto esistenziale di educazione alla morte che è del Vice, ma è anche, ormai è chiaro, di Sciascia.

Ma quali sono gli ingredienti di questo quasi medievale itinerario della mente verso la morte, di quest'*ars moriendi* che il Vice si costruisce rifiutando "i religiosi conforti della scienza"? Sono i sentimenti che umanamente questo poliziotto lascia emergere, quei sentimenti

che non si potevano intravedere dietro le maschere severe del capitano Bellodi e dell'ispettore Rogas: il Vice può dunque vivere i suoi ultimi giorni nell'umanistico esercizio dell'intelligenza, del buon senso, dell'ironia, del relativismo, del desiderio erotico e sensuale, della pietà di sé e degli altri, della memoria. Sfiando il "cancello della preghiera, intravedendola come un giardino desolato, deserto". Forte di questi "oboli", il Vice si avvia incontro alla morte senza alcuna particolare baldanza; anzi, decide di morire pudicamente, in solitudine. Come i cani da caccia del padre, come Montaigne e, aggiungiamo dopo aver letto l'intervista *Fuoco all'anima*, come Savinio. Ma non ci riuscirà, perché il potere lo farà assassinare, dando poi pubblica, indecente ed ipocrita risonanza al suo assassinio.

Rileggiamo l'epigrafe sorridente del *Cavaliere e la morte*, una frase di Karen Blixen: "Un vecchio vescovo danese, ricordo, mi disse una volta che ci sono molte vie per giungere alla verità, e che il Borgogna è una delle tante". Una frase adatta ad una *sotie*, quale il testo si presenta. Ma anche una frase che, ruotando intorno alla parola "verità" non può che farci pensare a Pirandello. Quel Pirandello con il quale Sciascia ha avviato, nel frattempo, una "riconciliazione" testimoniata dall'*Alfabeto pirandelliano*. Una riconciliazione che passa — ed è importante — attraverso il riconoscimento di una natura *naturaliter* cristiana. Che coincide con il candore di Pirandello, rifrangendosi peraltro sull'ateismo del protagonista della novella *L'avemaria di Bobbio*, un "libero pensatore, come allora si diceva; ma non al punto da esser libero dal suo cosiddetto libero pensare"; cristianesimo che va connesso senz'altro al giansenismo, a un pensatore come Blaise Pascal al quale Pirandello volle onomasticamente alludere nel battezzare il suo più celebre personaggio. In *Alfabeto pirandelliano* c'è anche — e significativamente — una grande attenzione al Pirandello "privato", al suo rapporto con i familiari, "vittime di cui Pirandello era vittima".

Ma la compiuta riconciliazione di Sciascia con il "padre" Pirandello avverrà con un saggio intitolato proprio *Pirandello, mio padre*, nel quale confessa che "tutto quello che ho tentato di dire, tutto quello che ho detto, è stato sempre, per me, anche un discorso su Pirandello". Ma perché "rapporto con il padre"? Perché, risponde Sciascia, "il mio rapporto con l'opera pirandelliana ha una qualche somiglianza col rapporto col padre: che si sconta dapprima sentendolo come ingiusta e ossessiva autorità e repressione, poi sollevandoci alla ribellione e al rifiuto; e infine liberamente e tranquillamente vagliandolo e accettandolo, più nel riscontro delle somiglianze che in quello, tipicamente adolescenziale, delle diversità". E i punti cardine per "una più

libera e acuta lettura dell'opera" di Pirandello (ma nel lettore s'instilla il dubbio che Sciascia parli soprattutto di sé) sono la Sicilia, il suo rapporto con Montaigne e la religiosità, che "molto ha a che fare con l'essenza evangelica del cristianesimo, ma che soprattutto si riconosce in quella che *tout court* possiamo dire la sua religione dello scrivere, dello scrivere come vivere, dello scrivere invece di vivere".

La ricomposizione evidentemente urgente di questo rapporto con Pirandello passa anche per *Una storia semplice*, per una bellissima pagina che arricchisce di limpide risonanze "private" questo racconto lungo, che altro non sarebbe — viceversa — se non una condensazione riassuntiva del discorso di Sciascia sul potere. Non dimentichiamo, infatti, che è per ritrovare vecchie lettere di Pirandello che l'anziano console Roccella torna nella sua casa di campagna siciliana dove troverà la morte.

Questa ricerca nei bauli della memoria conduce alla morte: come dire che il potere mafioso, il potere *tout court*, non tollera che si riannodino i fili della memoria privata e di quella pubblica. Il potere vive nel presente e pretende di schiacciare l'uomo alla sua dimensione presente: in tale ottica distorta, la memoria è un vizio e i suoi ultimi custodi muoiono assassinati o resistono fragilmente appesi ai tormenti della dialisi, come il professor Franzò. Al quale il giovane brigadiere Lagandara è legato da un commovente rapporto simbolicamente filiale: Lagandara, che studia alle scuole serali e aspira a laurearsi, è affascinato dalla cultura, simboleggiata per lui dall'anziano professore che elegge a suo padre spirituale, e al quale chiede consiglio quando è convinto di avere scoperto la colpevolezza del commissario. La risposta di questo "padre spirituale" sarà un invito al dubbio.

Ma la "scelta del padre" più significativa, quasi sconvolgente per uno scrittore siciliano, è quella che fa il figlio di Roccella. Il giovane è un figlio dichiaratamente ostile alla madre, la quale ha lasciato il marito e, dopo la morte di quest'ultimo, fa capire al figlio di averlo concepito con un altro uomo: una circostanza che non avrebbe minimamente scalfito Candido Munafò ma che invece turba il giovane Roccella, che rivendica orgogliosamente il padre anagrafico ma non naturale come vero padre, come padre "scelto", visto che "le madri non si possono scegliere, che io di certo non ti avrei scelto [...] Ma i padri si scelgono: e io ho scelto Giorgio, l'ho amato, piango la sua morte. Era mio padre. Tu attribuisi troppa importanza al fatto di essere andata a letto con un altro; o con altri". Un ragionamento che avrebbe potuto benissimo fare proprio un personaggio di Pirandello, uno di quei loici stravaganti che si oppongono risolutamente al senso

comune dilagante nei microcosmi che li soffocano. Loici ragionatori, sì, ma non tanto da non lasciare ampio spazio alle più scontrose e segrete ragioni del cuore.

Ed ecco che, anche tramite la riconciliazione con Pirandello, realizziamo quanto sia stato ingiusto, da parte di tanta critica, insistere così recisamente sul carattere “illuministico” dell’opera di Sciascia. E sarebbe bastato leggere con attenzione *Le parrocchie di Regalpetra* per cogliere, dietro l’attenzione documentaria di certe pagine, la commozione autentica che scaturiva in Sciascia dal contatto quotidiano con le vittime dell’ingiustizia sociale: un’ingiustizia sociale che si riverberava atrocemente nel “privato” di quei bambini che guadagnavano faticosamente denari destinati ad essere investiti saggiamente nell’acquisto dei quaderni per la scuola, se prima però non venivano loro rubati da padri poveri ed alcolisti.

Dietro ogni pagina più esplicitamente “illuministica” di Sciascia c’è il suo rovescio, una dilagante pietà. Per l’atroce paura del confidente Parrineddu nel *Giorno della civetta*, per il dolore dell’avvocato Di Blasi torturato, per l’imbarazzante dipendenza del professor Laurana dalla madre, per le ingiustizie subite dagli inquisiti innocenti del *Contesto*. E si veda come dietro l’intelligenza chiusa di Ettore Majorana ci siano inconfessabili traumi infantili. E come dietro il candore diacrio di Candido Munafò ci sia il libero e gioioso esercizio del desiderio sessuale. Come dietro la paurosa ignoranza superstiziosa di Caterina Medici ci sia il suo sentimento offeso di donna brutta e rifiutata. Come dietro i silenzi meditabondi del “piccolo giudice” ci sia anche il suo dolore rimosso di vedovo. Sciascia, questo illuminista nato nella terra della non-ragione, sapeva benissimo che la ragione non avrebbe potuto essere l’unica griglia ermeneutica utile per capire l’uomo. Era certo la più utile per smascherare gli inganni del potere, ma per capire l’uomo fino in fondo conveniva soffermarsi anche — per fare un altro esempio — sull’amore del Vice per un’antica edizione in carta paglierina dell’*Iso-la del tesoro*.

Sciascia “illuminista”: un’altra etichetta. Ma restare troppo legati alle etichette ci porta sempre fuori strada. Interpretare Sciascia significa invece formulare continuamente nuove ipotesi ed essere disposti a rimangiarsele, significa essere disposti ad inseguire piste che porteranno ad esiti imprevedibili: ad imbattersi sulle vie dell’interstesualità in oscuri pittori scandinavi o spagnoli, in misteriosi scrittori di gialli americani o in infelici saggisti svizzeri. Oppure a ritornare sconfitti sui propri passi ed imboccare, alla biforcazione ermeneutica, il sentiero dapprima scartato. Leggere Sciascia con lenti partecipi ma non acriti-

che vuol dire anche cercare di penetrarne la dimensione più segreta, le rimozioni, le censure, le angosce inconfessabili, le pulsioni più contraddittorie: e non certo con le griglie consunte della psicoanalisi selvaggia. Vuol dire capire perché uno scrittore così apparentemente "illuminista" rifiuta Voltaire come padre (alla fine di *Candido*) e invece si riconcilia con Pirandello. Non senza però avere dichiarato la sua fedeltà all'ossimorico Borges e al trasparente Savinio, al moralista Montaigne e all'immoralista Gide. E avere eletto a propri fratelli nella scrittura autori come Gadda e Greene, Simenon e Dürrenmatt, Kundera e Brandys, Bufalino e Calvino: autori europei sensibilmente partecipi della postmodernità ma non disposti a sposare le giocose derive del postmodernismo. Scandagliare liberamente Sciascia vuol dire coglierne, come hanno fatto Di Grado e Nigro, accanto al lato illuminista il lato barocco; vuol dire individuare, come hanno fatto Fusco e Bufalino, nella filosofia e addirittura nella religione l'approdo della sua scrittura poliziesca.

Infine, leggere oggi Sciascia con passione vuol dire ripercorrere trent'anni di storia italiana ma essere sempre disposti a ritrovare, nella storia di due o tre secoli prima, le origini delle piaghe oggi più purulente. Vuol dire, soprattutto, ricevere dal "maestro di Regalpetra" una salutare lezione sulla necessità del dubbio, di un dubbio così sistematico che dubita pure di se stesso. Perché il nostro ci si svela come il tempo delle certezze facili, dei sondaggi ad alternativa secca. Un tempo piatto e veloce. Un tempo adatto a far emergere in superficie non il naturale e necessario, ma il superfluo più luccicante; non la *semplicità* ma la *facilità*.

Non c'è dubbio che sia questa la sua eredità più feconda: essere stato segno di contraddizione in un mondo che tendeva inesorabilmente all'omologazione. Ed essere stato ciò non nel segno dello scandalo esistenziale esibito, ma solo con la forza del pensiero e della ragione, mantenendo una discrezione comportamentale assoluta. Sto sottintendendo, ma lo esplicito subito, un confronto fra Sciascia e Pasolini, i cui nomi in Italia vengono assai di frequente evocati come quelli dei due intellettuali italiani che meglio hanno saputo interpretare le trasformazioni sociali e politiche degli anni Settanta e Ottanta. E temo che, in tal modo, si faccia torto a letterati come Calvino, Montale, Fortini, Ortese, Volponi, Parise, Primo Levi. Per restare solo all'ambito dei letterati, perché bisognerebbe forse ricordarsi della presenza intellettuale importantissima di Fellini, Sylos Labini, Eco, Zevi, Tullio Altan, Antonio e Camilla Cederna.

Come ognuno di questi intellettuali, Sciascia — da vivo — ha

saputo “scegliersi” i suoi lettori: lettori suoi contemporanei, vivi e attivi ma in qualche modo anche plasmati da lui, dalla sua scrittura. Lettori che amano l'esattezza, non la pedanteria. Lettori che amano l'eleganza della scrittura, non il vacuo rimbombo delle parole. Lettori disposti a seguire anche la metafora più ardita o la criptocitazione più oscura, perché sanno che in fondo al cammino troveranno un grano di moralità non moralistica. Lettori che vengono condotti per mano, da Sciascia, alla conoscenza di altri scrittori. Lettori che s'affeziona-no ai protagonisti dei libri di Sciascia, ben sapendo che essi possono — da un momento all'altro — morire o uccidere, far perdere le proprie tracce o essere esiliati *in partibus infidelium*. Sempre disposti a “rompersi la testa” su un problema, mai, comunque, a vivacchiare pavidamente.

Lettori che forse si identificano in questi personaggi, uomini ingenui o stanchi, dalla coscienza scheggiata dalle delusioni, ma anche schegge della coscienza delusa del loro autore. Che non possono essere mai interamente portavoce di uno scrittore che ha appreso da Pirandello, da Unamuno, da Borges, che l'immagine e la voce di sé come autore sono riflesse nello specchio infranto del Novecento. Che le sue idee vanno disseminate fra i tanti suoi personaggi, che i suoi personaggi possono contraddire e contraddirsi, come l'autore stesso.

Quelli “scelti” da Sciascia sono anche lettori disposti a contraddire il loro autore d'elezione. Per esempio, quando, nel *Cavaliere e la morte*, afferma che “la moneta del vivere ogni giorno perdeva di valore” e che “la vita intera era una specie di vacua euforia monetaria senza più alcun potere di acquisto”. Io credo che il lettore di Sciascia, una volta ringraziato il suo autore per il suo vivificante pessimismo, per la lucidità con cui denuncia un pericolo così concreto, sappia anche che proprio nella denuncia può essere già insita la soluzione del problema: che cioè la lettura stessa può fare riacquistare valore alla vita. La lettura di un libro. O la contemplazione intelligente di un'incisione. O la decifrazione di un antico documento d'archivio. O il piacere di abbandonarsi ai tesori della memoria individuale e di difendere quelli della memoria collettiva.

Naturalmente, non tutto, purtroppo, è così semplice come ho voluto finora sostenere. E quello che ho detto è forse un'utopia. Ma è, credo, un'utopia genuinamente sciasciana. L'unica mite utopia che questo disincantato polemista ci abbia lasciato in eredità.

GIUSEPPE TRAINA

## IL TEATRO DELLA MEMORIA (E DELLA VERITÀ) DI LEONARDO SCIASCIA

A Racalmuto gli hanno fatto una statua. Uno Sciascia iper-realista, formato naturale, giacca gualcita e sigaretta in mano. Ma lasciato lì, in un punto qualunque d'un qualunque marciapiede, sul corso popolato di passanti distratti e frettolosi. Una scelta ardita, dice qualcuno, quello Sciascia senza piedistallo, uomo tra gli uomini. Solo che mette i brividi, imbattersi in quel buffo replicante da museo delle cere. E sa tanto, a prescindere dalle buone intenzioni degli amministratori d'oggi, di ridimensionamento voluto e anzi vendicativo, da parte d'un paese che non sempre seppe capirlo ed amarlo.

Il ritorno di Leonardo Sciascia a Racalmuto, da Palermo e anzi da Parigi che fu per lui capitale dell'anima, e le estati alla "Noce" fra i parenti e gli amici scrittori (qualcosa di simile alle *Soirées de Medan* di Zola), e quei funerali tradizionali e istituzionali nel cuore del paese, e la scommessa testamentaria sulla Fondazione, cattedrale nel deserto: tutto questo appartiene alla nobile retorica del *nóstos*, cara ai nostri grandi scrittori, da Verga in poi, quando come possenti elefanti hanno deciso di chiudere i conti con la vita.

È il ritorno a quella terra che meglio d'ogni altra sa essere croce e delizia, grembo accogliente e trappola mortale, è il ritorno al dolce ricatto delle abitudini e delle amicizie, è il bisogno di chiudere il giro, di riappropriarsi di sé: "*tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change*", quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta, come recita un verso di Mallarmé sulla tomba di Poe, caro all'ultimo Sciascia.

E quella frase di Villiers de l'Isle-Adam, sulla candida lastra tombale nel cimitero di Racalmuto, nella sua serenità beffarda, nel suo siderale distacco, è carica di quello stesso amore scontroso, di quella contrastata nostalgia, di quel rancore venato di *pietas*, che segnarono il rapporto di Sciascia con Racalmuto, con la Sicilia, con il mondo: "Ce ne ricorderemo, di questo pianeta"...

Scriveva Ibn Hamdis, poeta arabo-siciliano dell'XI secolo, dell'isola

da cui era esule: “vuote le mani, ma pieni gli occhi del ricordo di lei”. Finché Sciascia fu esule, la sua Sicilia fu il mondo, nel bene e nel male: fu la Racalmuto-Regalpetra delle *Parrocchie*, coi suoi notabili vaniloquenti e trasformisti e coi suoi ragazzi avidi di pane e di verità; fu la zolfara dell'*Antimonio*, teatro dell'offesa al genere umano ma anche della presa di coscienza; fu il “cuore” assolato e desolato dell'isola, intossicato di tracotanza mafiosa e roveli pirandelliani, dei “gialli” degli anni Sessanta.

Fu, anche, teatro della memoria e laboratorio di moralità e di stile. Fu osservatorio sul mondo, a sfatarne le magnifiche sorti e progressive, a svelare qui come altrove le ricorrenti e corresponsabilizzanti infamie del “contesto”. Fu un'utopia d'irriducibile diversità, di resistenza all'omologazione, d'intelligenza critica, concepita in assenza (“vuote le mani, ma pieni gli occhi”) di un'isola reale effettivamente diversa, che invece, nel frattempo, si andava omologando a quel feroce “contesto”.

Fu, infine, l'ultimo approdo. Il “cancello della preghiera” intravisto, ma non varcato, dal laico Vice de *Il cavaliere e la morte*; il gesto di liberatoria indifferenza dell’“uomo della Volvo” nell'ultima pagina vergata dallo scrittore morente, in coda a *Una storia semplice*: “Uscì dalla città cantando”. Tornando alle radici, a quella “dimora vitale” compitata sulle pagine dello storiografo dell'*hispanidad* Américo Castro, a quel “teatro della metamorfosi” che Pirandello aveva edificato fra i templi della costa e i latifondi dell'interno, Sciascia null'altro vi cerca che un varco, lo stesso da cui ha avuto origine il suo “involontario soggiorno sulla terra”, per fuoruscirne, e magari “cantando”. O gemendo, come invece, purtroppo, accadde a lui di uscire, angosciosamente, di scena.

Tutto questo e tant'altro fu, ed è per chi vi s'inoltri da lettore, la mitica Regalpetra: che già nel suo nome univa l'etimo arabo di quel luogo di pena con un toponimo (*I fatti di Petra*, di Savarese) di pura, fantastica letterarietà. E come in una pagina di letteratura isolana Sciascia sfilò, per l'ultima volta, per le anguste strade di Regalpetra: “Così vanno via i morti, al mio paese; / finestre e porte chiuse, ad implorarli / di passar oltre, di dimenticare...” (Sciascia, *I morti*, in *La Sicilia, il suo cuore*).

Ad arginare la piena dell'oblio, a spalancare quelle finestre, coopera la Fondazione Sciascia, istituita a Racalmuto all'indomani della morte dello scrittore, ma con modalità, uomini, sede e patrimonio da lui esplicitamente previsti e richiesti. Una fondazione, non una fabbrica di eventi; un luogo, viceversa, di studio, di confronto, di produzio-



ne scientifica. Il suo nutrito curriculum sta a dimostrarlo; ma più conta l'ormai avviata acquisizione dei libri e dei quadri di Sciascia, e dei suoi preziosi carteggi, che farà della Fondazione non solo un'insostituibile sede di studio, su Sciascia ma anche sui suoi molteplici interessi, storiografici, civili, che poi sono i nodi della nostra storia e del nostro presente, ma per l'appunto un teatro della memoria, una rete di percorsi conoscitivi, di nodi problematici, di correlazioni intellettuali e implicazioni morali: per capire meglio Sciascia e per suo tramite il mondo, non certo per surrogare la sua drammatica assenza, per riempire quel vuoto.

Quale vuoto? Si tratta dell'assenza, sulla scena del dibattito politico-culturale, d'un uomo-contro, d'un intellettuale anticonformista e lucidamente critico, demistificatore, dalle provocazioni imprevedibili perché proponevano sempre un'ottica diversa, straniente, irritante perché programmaticamente avversa al luogo comune, all'opinione consolidata, alla *lectio faciliior*, alle tronfie certezze del Palazzo e al vaniloquio omologato dei *media*: insomma un'etica del dubbio e della ricerca — inevitabilmente infinita e contraddittoria — della verità. D'una verità, va detto tuttavia, remota e inafferrabile quanto si vuole, e quanto prescrive un'etica laica rigorosa, problematica, critica e autocritica, e perciò sempre inappagata, ma d'una verità che esiste.

Guai a confondere Sciascia col suo prediletto Pirandello: l'impossibilità di accedere alla verità, com'è formulata dallo scrittore agrigentino, è per Sciascia una seduzione alla quale resistere fino alla fine; nell'opera sua, il "pirandellismo", la nichilistica ontologia che fonda e disgrega l'universo pirandelliano, sono sempre ridimensionati e ricondotti a una semplice, umanissima, smascherabile impostura.

La verità sulla scomparsa di Majorana, sugli "atti relativi" a Roussel, sul caso Bruneri-Canella, sull'affaire Moro, e sui crimini di mafia e/o di Stato indagati dai Bellodi, Laurana, Rogas del *Contesto*, dal pittore di *Todo modo* e dal Vice del *Cavaliere*, esiste. C'è la verità e c'è, al contrario, l'impostura: è la letteratura a dire la differenza. Lo stesso nel giallo, dove la complessità inestricabile del "contesto", la "confusione" lamentata morendo dal Vice, potrebbero far sembrare che la verità s'è smarrita, che verità non si dà perché tutte le verità si equivalgono: è la tentazione pirandelliana, cui l'autore reagisce ostinandosi a prospettare una precaria — e sia pure occultata e conculcata — soluzione. Al centro dell'opera di Sciascia non sta la follia ma l'ingiustizia, o l'impostura, che esigono la giustizia e la verità, o almeno il tentativo di restaurarle.

E quanto alla giustizia, è un caso esemplare di quel "contraddire

e contraddirsi” che fu di Sciascia. Nessuno metterebbe in dubbio il garantismo dello scrittore: egli è per la “vuota maestà del diritto”, vuota perché non si può riempire di contenuti ideologici, perché necessariamente al di sopra e al di fuori della mischia, perché necessariamente “formale” (è la “forma” pirandelliana contro il caos, ma sono pure le “forme” razionalizzanti del Settecento, il “secolo educatore”). E tuttavia delega ai suoi personaggi-portavoce, da Diego La Matina di *Morte dell'Inquisitore* a Rogas del *Contesto* e al pittore di *Todo modo* (i quali, non si dimentichi, uccidono o fanno uccidere), comportamenti formalmente assai opinabili, atti di giustizia sommaria. Ma perché?

Per diversi motivi: intanto, perché Sciascia è totalmente estraneo all'elegia verghiana e alla retorica dei “vinti” (e del “mondo offeso” vittoriniano, e della querimonia meridionalista), e invece è interessato all'analisi, acuta e coinvolta, dei meccanismi e dei linguaggi del potere (come De Roberto, come Pirandello); poi, in virtù d'una laicità radicale e conseguente (e dunque anche autocritica, capace di negarsi e di fuoruscire da sè, e perciò di sdoppiarsi — e problematizzarsi — nell'altro da sè, nelle opposte ragioni di Rogas e del Grande Inquisitore Riches, così credibilmente, coerentemente giustizialista e anti-voltairiano, oppure del pittore laico e progressista e di quel sinistro, memorabile, statuario anti-eroe loyolesco-doroteo che è don Gaetano); ma anche e soprattutto in forza d'un atteggiamento intellettuale più complesso e problematico, in cui convivono diritto e giustizia, il primato della forma, e delle garanzie, ma anche l'umana legittimità d'una radicale (evangelica?) “sete di giustizia”, e ancora gl'illuministi e Napoleone, il formalismo giuridico dei personaggi di Pirandello e il brutale decisionismo di Cesare Mori (o degli eroi del cinema e della letteratura *noir*).

Una contraddizione vitale, necessaria. E tanto più oggi, stretti come siamo tra un garantismo vincente ma vergognosamente strumentale e le ceneri di un innegabile giustizialismo. Ma da cosa discende questa contraddizione, questa compresenza cioè di opzioni culturali ed etiche apparentemente antitetiche? Cerchiamo lumi nella *Controversia liparitana*: “Abbiamo tentato d'inventare il cristianesimo in un paese che è cristiano solo di nome; e abbiamo dato alla vuota maestà del diritto un contenuto di umanità, di giustizia”.

Dunque, l'intellettuale è non solo chi semina il dubbio e la contraddizione, ma chi nel vuoto d'idee e di moralità, e nello svuotamento delle grandi tradizioni ideali, se le addossa tutte e tutte le incarna, perfino quelle che non gli apparterrebbero, per difenderle dai loro

sacerdoti, dai loro tralignati e smagati epigoni, per restaurare una pienezza d'idee, e di dibattiti e motivazioni ideali, almeno, intanto, nell'affollato teatro della propria coscienza: che è, in opposizione al mondo esterno e alle opinioni correnti, per l'appunto il teatro, sovraffollato e labirintico quanto si vuole, della verità.

Teatro dell'impostura è viceversa la storia, immobilistica perpetuazione di *élites* trasformistiche, sulla linea De Roberto-Pirandello-Brancati-Sciascia radicalizzata, da quest'ultimo, nel discusso articolo sul cosiddetto "professionismo dell'antimafia" (definizione non sciasciana!); ma ormai lo scrittore di Racalmuto, che prima e meglio di tanti altri aveva capito il fenomeno-mafia, confessava di non intenderlo più; e applicava le forze residue a un miraggio di verità e di giustizia che non poteva non coincidere, in ultimo, con la morte.

ANTONIO DI GRADO



## LEONARDO SCIASCIA DALLA PAGINA ALLO SCHERMO

Il rapporto tra Sciascia e il cinema fu passionale e avviluppante per la molteplicità delle forme in cui coinvolse lo scrittore racalmutese. A differenza degli scrittori siciliani del passato (Pirandello, Verga, Rosso, Brancati) i quali nutrirono nei confronti del cinema un sentimento misto di odio e amore, Sciascia fa parte di quella generazione di autori (Calvino, Borges, Puig, Bufalino) che al cinematografo chiese e in esso trovò nutrimento per i sogni, per la sete di giustizia, ma soprattutto per l'intelletto e la forza della ragione. Accanto all'amore per la parola, scabra e asciutta, Sciascia nutriva un'autentica passione per le immagini, sebbene mitigata da un pudore estremo. "La menzogna è più forte della verità. Più forte della vita. Sta alle radici dell'essere, fronteggia al di là della vita. Lo scuro stormire degli alberi lungo la strada della menzogna. Le radici, le fronde!: con disgusto spesso si sorprende a pensare per immagini". A parlare è l'avvocato Di Blasi, ovvero Sciascia ne *Il Consiglio d'Egitto*.

La storia di questa passione segreta ha radici antiche, risale alla sua infanzia: la raccolta di figurine; la collezione di cartoline dei divi dello schermo; i pomeriggi passati nel cinemino di Racalmuto, che faranno scrivere a Sciascia in *Gli zii di Sicilia* una delle più belle pagine sul cinema, e delle cui atmosfere se ne ricorderà Tornatore in *Nuovo Cinema Paradiso*. C'è poi la fascinazione esercitata dalla fotografia, alimentata dall'amicizia con Ferdinando Scianna e l'interesse per la pittura, il suo rapporto con Guttuso, Clerici, Guccione...

Come Borges dichiara che i suoi esercizi narrativi derivano dai romanzi cinematografici di von Sternberg, anche Sciascia rivela che la sua pratica della narrazione, persino la possibilità stessa di abordarla la narrazione egli l'ha mutuata dal racconto cinematografico. Il cinema, dunque, diventa per Sciascia, prima ancora che il grafema, il suo alfabeto primordiale e le ombre dello schermo si tramutano in coscienza e conoscenza del mondo da ogni punto di vista: sia umano,

sia politico, che artistico. Alla fabbrica dei sogni hollywoodiana, per mezzo dei suoi divi, come Chaplin e Gary Cooper, Sciascia si abbeverava di “umana tenerezza” e “di trepida aspirazione alla giustizia”, mediante le loro scelte politiche scoprirà l’assoluta ragione di essere contro il fascismo e l’assoluta menzogna della guerra civile spagnola. “Non ricordo se già sapevo che i franchisti avevano fucilato un poeta, sapevo però che nel mondo molti intellettuali si muovevano in favore della Repubblica e che a Hollywood in favore della Repubblica sottoscrivevano registi ed attori di cui noi ragazzi, in quegli anni, facevamo mito”. Anche l’amore si presenterà a Sciascia con il visetto “pechinese” e il sorriso disarmante di ingenua maliziosa e piccante di un’attrice francese. “Mi ricordo di una ragazzina bionda che amavo moltissimo, con una timidezza pari solo alla mia passione, e che somigliava a un’attrice alla moda, Simone Simon. La cosa è durata per tutta l’adolescenza...” E la stessa iconografia amorosa di alcuni personaggi dei suoi libri sarà quella diffusa dalla tela bianca dello schermo: le lavandaie di *Racalmuto* si lasciano baciare dai soldati americani *come al cinematografo* e Maria Grazia Munafò, figlia del generale fascista e madre di Candido, nel romanzo omonimo si getta nelle braccia dell’ufficiale americano e lo seguirà lasciando il figlio alla maniera dei divi hollywoodiani.

Un film in particolare gli rimase impresso, grazie al quale si accostò a Pirandello, il cui nome non apprese dai libri di scuola, ma dai titoli di testa dello stesso film: era il *Fu Mattia Pascal* di Marcel L’Herbier. Il viso intrigante ed enigmatico del protagonista, Ivan Mosjoukine, lo perseguiterà per tutta la vita. In una sorta di *amarcord* cinematografico Sciascia racconta del suo primo film parlato, visto a Palermo nel 1933. Il film era *Il segno della croce* e gli procurò un tale “senso di frastornazione, di stordimento” che fu costretto a restare per vederlo una seconda volta. Ne fu bene impressionato, ma amava tornare al suo paese per rivedere i vecchi film muti. Di quel cinema amava le dive. Francesca Bertini, Pina Menichelli, Diana Karenne: tutte stelle di prima grandezza. Fin’oltre i vent’anni lo scrittore sognò di fare il regista, il soggettista, lo sceneggiatore.

Ma più che farlo il cinema, Sciascia si dovrà accontentare di vederlo. E diverrà un accanito spettatore quando andrà a studiare a Caltanissetta, dove vedeva un film al giorno, a volte anche due a costo di rinunciare a comprare qualche volta l’“Omnibus” di Longanesi, dove amava leggere gli scritti del suo professore, Vitaliano Brancati. Pur non intraprendendo quella carriera registica sognata Sciascia avrà qualche esperienza di collaborazione di sceneggiatore o di consulente

cinematografico per film a soggetto e documentari, ma tutto sommato fu un'esperienza di poco conto perché sempre si sottrasse alla riduzione cinematografica dei suoi romanzi. La passione per il cinema non lo abbandonerà per tutta la vita, anche se, negli ultimi anni della sua esistenza dichiarerà di non andare più al cinema e dal cinema si sentirà tradito, perché quel cinema, che era stato parte delle sue giornate e della sua vita, era diventato ormai altra cosa di cui in effetti non c'era bisogno "se non per le masse miseramente bisognose".

Proprio negli anni in cui Sciascia comincia a non vedere più film, il cinema interroga significativamente le sue principali opere letterarie. Era un momento in cui per il cinema italiano uno scrittore come Sciascia, con le sue storie di mafia e di giustizia, di potere e di intrighi, così sbalorditivamente attuali e raccontate come gialli, non poteva non diventare un importante punto di riferimento. Niente di meglio si offriva al nostro cinema della sicura corposità della scrittura e delle atmosfere sciasciane, dense di potenziale spettacolarità, per non farsi sfuggire l'occasione di un discorso civile, piuttosto sentito negli anni Sessanta e Settanta sotto le turbolenze di nuovi fermenti sociali. Registi di tendenze radicalmente diverse hanno trovato in quelle pagine ispirazione, occasione e pretesto per fare luce nei labirinti del Potere e dentro gli enigmi della Storia; per affermare un'intima istanza di verità e di giustizia. Petri e Rosi sono i cineasti di maggior peso ideologico e di natura poetica che saranno attratti per primi dal racconto sciasciano. Nel 1967, infatti, Elio Petri, avvalendosi della sceneggiatura di Ugo Pirro, realizza la riduzione per lo schermo di *A ciascuno il suo*. Il regista segue abbastanza fedelmente il libro e si serve dello scrittore siciliano per dare forza al suo cinema che si muove tra politica e impegno civile. In una struttura da romanzo *noir*, eccellentemente fotografato dal bravo Luigi Kuiveller, viene fuori una Sicilia solare e immobile, di una staticità rarefatta e nello stesso tempo traboccante di vitalità, in stridente contrasto con la tensione cupa e minacciosa della vicenda, e che dà risalto al carattere spietato dei fatti. Ancora l'isola come un universo di misteri, di complicità e di reticenze la cui vittima sacrificale è l'ingenuo professorino Laurana, solo, smarrito, frustrato e coraggiosamente idealista. "Dopo *Salvatore Giuliano* — scrive Micciché — il film di Petri è il più civilmente violento e moralmente duro atto d'accusa alla mafia realizzato dal cinema italiano negli anni '60. Un amaro pessimismo suggella il libro di Sciascia e il film di Petri".

A distanza di appena un anno, Damiano Damiani, un intenditore di cose siciliane, avvalendosi di moduli narrativi popolari realizza *Il*

*giorno della civetta*. Il film costituisce una lettura più in superficie, ma ben adatta al grande pubblico, dell'opera più conosciuta di Sciascia. Attraverso la forza delle immagini lo spettatore avrà più precisa conoscenza del fenomeno mafioso di cui aveva solo sentito parlare. Raccontato con stile tradizionale, il film vuole essere una radiografia della mafia siciliana, dei suoi armeggi e retroscena e delle allarmanti connivenze in alto. Un lavoro di divulgazione che opera tagli risoluti sul romanzo e ne restringe il campo tematico e di denuncia, ma che sortisce un ampio riconoscimento popolare, grazie ai toni vagamente *western* della narrazione (la casa del capomafia e la caserma dei carabinieri di fronte, il fuorilegge e l'uomo di legge che si confrontano) e la superba recitazione di caratteristi internazionali. Passando per un'opera secondaria e dozzinale, contenente tutti gli stereotipi della "commedia erotica alla siciliana", come *Un caso di coscienza* di Gianni Grimaldi (dall'omonima novella raccolta in *Il mare colore del vino*) il miglior cinema "politico" ritorna ad attingere alla linfa creativa dello scrittore racalmutese. Nel 1976, Petri e Rosi utilizzano la pagina sciasciana con libertà, come occasione scatenante, come prezioso presupposto tematico per fare un loro discorso visionario, violento, febbrile sul Potere. *Todo Modo* diventerà un'opera premonitrice, piena di una tale carica perturbatrice, ironica, grottesca, che persino Sciascia stenta a separare il romanzo dal film. Di grande forza espressionistica risulta l'atmosfera che regna nell'eremo-albergo, così tesa, infida, soffocante, tutta tessuta di ricatti e sospetti, in cui si agitano personalità-fantasma dall'animo avvelenato, destinati a soccombere bunuelianamente a un angelo sterminatore. *Cadaveri Eccellenti* è, invece, una specie di immaginazione fantapolitica nutrita dalla cronaca di quegli anni, che non va letta e valutata però in termini di puro cronachismo. Da *Il contesto*, infatti, viene fuori un cupo e algido apologo cinematografico dalle tinte giallo-nere, di stampo borgesiano-kafkiano. Rosi ha saputo interpretare le angosce degli italiani di fronte alla prevaricazione e agli intrighi del potere, di fronte alla corruzione della vita pubblica, "all'indecifrabilità delle oscure manovre giocate alle spalle del cittadino per nascondere la verità e accreditare il falso". Entrambi i film rappresentano un demoniaco affresco politico-allegorico delle congiure delle Istituzioni. La seconda metà degli anni Settanta segna una costante attenzione al testo sciasciano. Toccherà a un regista commerciale come Aldo Florio e a un regista sperimentale come Memé Perlini misurarsi con Sciascia. Il primo realizza con risultati accettabili *Una vita venduta* da *L'antimonio*, quasi un itinerario morale-intimistico, più che politico, verso scelte di giustizia e di



libertà di un giovane zolfataro siciliano durante la guerra civile spagnola; l'altro con *Grand Hotel des Palmes* tenta una stravagante versione degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*. Non una ricostruzione della morte dello scrittore francese avvenuta a Palermo, ma un pretesto per un discorso visivo immaginario che si addentra nelle zone oscure del profondo, aspetto molto caro ai surrealisti francesi. Dovranno passare dieci lunghi anni di restaurazione perché Sciascia riesca a trovare i suoi registi più fedeli. Gianni Amelio e Emidio Greco. Quella di Amelio e Greco, rispettivamente in *Porte aperte* e *Una storia semplice*, non consiste in una fedeltà che ripropone pedissequamente sullo schermo la pagina letteraria, ma nell'introyettare l'intimo spirito che la permea per tradurla in immagini rigorose, asciutte, avvincenti e riflessive come le opere dello scrittore. Entrambi i film racchiudono visivamente e in modo impeccabile i grandi temi sciasciani: le poche certezze del diritto e le possibilità che restano alla giustizia di affermarsi, l'inciviltà della pena di morte, il pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà, l'ambiguità del reale, le impervie strade della verità. Ne è interprete straordinario, strabiliante in quel processo di identificazione col romanziere siciliano, Gian Maria Volonté, contornato, in entrambe le opere, da un eccellente cast di attori italiani.

SEBASTIANO GESÙ



### III

## BILANCIO E PROSPETTIVE DEL PREMIO-CONVEGNO “BRANCATI-ZAFFERANA”\*

1999

---

\* Abbiamo qui trascritto gli interventi in occasione della tavola rotonda organizzata per il trentesimo anniversario del “Brancati”; essi sono stati registrati nell’ordine di svolgimento. Il resoconto di Vanni Ronsisvalle, pervenuto in dattiloscritto, è stato letto a inizio dei lavori.



1.

*Roma, 30 settembre 1999  
Via Vincenzo Tiberio, 13*

*Nell'incertezza di poter essere a Zafferana avevo preparato un testo che in qualche modo sopperisse alla mia assenza, cancellasse equivoci sulle ragioni di essa e soprattutto accompagnasse quella documentazione che curiosamente mi sono ritrovato tra altre carte proprio in questi giorni. Frammenti di una documentazione ben più doviziosa; ma se qualcuno un giorno dovesse dedicarsi alla storia di questo premio (in qualche modo la merita) risulterà di per sé interessante. Sapendo ciò che è accaduto dopo. Apre una finestrella su un periodo effervescente della cultura italiana ed anche della politica italiana di quegli anni. Così ho ritenuto giusto che venisse alla luce in tale circostanza. A questo punto, non essendo riuscito a corrispondere al gentile invito — del quale ringrazio il signor Sindaco che, suppongo, ne abbia avuto l'idea e quanti altri si sono occupati del Brancati in questi ultimi anni, — profitto dell'esistenza di questo testo preparato prudenzialmente. Ma forse è meglio così: invece di andare vagolando sull'onda di un disordinato amarcord, la compattezza della scrittura fa acquistare senso alle cose. Anche surreali. Credo che quel "Brancati" lo fu.*

*(p.s. Un ringraziamento alla signora Anni Giosi, ex "assistente" Rai, oggi importante funzionario editoriale che all'ultimo momento ha messo insieme tutto questo).*

Cari amici "vecchi" e nuovi del "Brancati"  
a 32 anni — non 30 — dalla sua *fondazione* pre-sessantottina chi in qualche modo fu causa (volontaria, involontaria, chissà) di questa

iniziativa è stato invitato gentilmente ad esternare qualche riflessione retrospettiva. Non, spero, sui “premi” in generale di cui, anche da parte di chi concorre — e qua e là li vince — è stato già detto tutto il male possibile; ma su quelli intitolati agli scrittori. In forza di questi decenni trascorsi avrei maturato la convinzione, in compagnia di alcuni cinici fantasmi, che tali omaggi all'autore defunto siano una specie di scherzo non stupido ma ingannevole. A voler essere più cattivi, direi persino una trappola gioiosa, un aquilone cinese a forma di drago che senza il soffio di mantici nascosti miseramente precipita con tutti i suoi colori... E senza vantaggio per i volenterosi promotori. Benché al riparo sotto l'ombrello del nome di per sé prestigioso. Chi, lamentava uno di quei fantasmi spregiudicati, penserebbe seriamente di intitolare un premio a Filippa Filippotti, scrittrice siculo-lombardaveneta, rimasta (giustamente) ignota ai più, comunque martire della letteratura? Nessuno. Un'idea così sarebbe un pubblico suicidio per chiunque vi si impegnasse: perché destinata a sicuro insuccesso. Ben altra prospettiva banalmente arida invece quando il *nome/ombrello* è già monumento di per sé...

I trentadue (non trenta) anni di una “cosa letteraria” come questa del “Brancati” si prestano appunto a tali fantasmatiche riflessioni. Essendo oggetto del nostro incontro e così a portata di mano. Ma quanti altri premi intitolati a scrittori (invenzione quasi tutta italiana, devo dire) sono andati crescendo nel frattempo? ora che malinconicamente si infittisce il numero degli autori scomparsi, nati nella prima metà del Novecento, e non soltanto loro. Così, senza che alcuno se ne dispiaccia mi viene da chiedermi: quale vantaggio ha apportato all'immagine di Brancati il “premio” (ma la “cosa” non era stata pensata per esserlo) che giocando a rimpiattino con le parole e scommettendo su certe seduttività individuali misi insieme in quel settembre del 1967?

Forse che per questo trentennale riemergere della “cosa” — in spazi mediatici sempre più esigui e distratti — l'*aura* letteraria di Brancati o la notorietà dei suoi romanzi si sono accresciute grazie al “premio” a lui intitolato? Certamente no. Nel senso che non ve n'era proprio bisogno. (Ma aggiungo subito che in fondo a tali macerazioni personali, assolutamente in sottotono, scoprirò qual è il positivo della faccenda. E mi smentirà felicemente. Intanto però...). Insomma vi sarebbe qualcosa di — innocentemente — vampiresco in tutto questo; come le iniziative di quelle vedove di celebri autori, ugualmente pericolosissime per “l'illustre non più tra noi”; vedi il caso Hemingway (e di altri indifesi) di cui continuano ad essere pubblicati residui letterari assolutamente lesivi della sua immagine o di ciò che ne resta.

Ora un premio così “targato” dall’aldilà non è necessariamente operazione lesiva o diffamatoria; però, torno a dire e introducendo con tutti i riguardi il concetto, quanto meno non serve a niente, a nessuna di quelle lodevoli intenzioni celebrative. Il buffo è che quando nel 1967 a Zafferana aprimmo un dibattito su questo tema, *A che servono i premi letterari?* (autolesionisticamente, sembrava), persone pure ben disposte come Cesare Garboli o come Franco Antonicelli chiamate a consulto — insieme a tante altre suggestive presenze — Ezra Pound, ad esempio — sollevarono le stesse obiezioni. Pound no, perché com’è noto aveva scelto di non dire più una parola, si mostrava un poco infiacchito nella mente (ma era una finzione) ed avevo dovuto giurargli che nessuno si sarebbe provato a farlo recedere da questo proposito universalmente “difensivo”.

Insomma l’idea del premio, proprio in quella seduta fondante andò subito in crisi, i “fondatori” furono sul punto di tornarsene a casa (grandi titoli sui giornali) ma poi l’affetto per Zafferana prevalse e “la cosa” si avviò (Doc. A).

Vorrei che tutto questo non dispiacesse ai miei amici di Zafferana, a quelli che mi rimangono, ed a cui comunque il discorso non si attaglia personalmente (il “Brancati” nacque per altri presupposti che fanno parte nobilmente della sua storia); e soprattutto che non risulti contraddittorio con quell’essermi speso allora per la sua buona riuscita. Io allora sanavo in qualche modo un debito, l’aver guadagnato settemila lire — tanto a quei tempi il settimanale “Il Mondo” pagava i suoi collaboratori — a spese di Zafferana; con un articolo che ebbe un bellissimo titolo (ma lo pensò Pannunzio direttamente), *La perla dell’Etna*; a dieci anni dalla morte di Brancati raccontavo di come a Zafferana “luogo etneo prediletto per le sue villeggiature” (ma anche per venirci a lavorare) quando giunse la notizia che nella clinica di Torino dov’era andato a farsi operare era accaduto l’irreparabile, le “autorità” ordinarono di strappare i manifesti con cui qualcuno in paese ricordava quella affettuosa e scrittoria assiduità. “Trattandosi di un pornografo”. Ma questo articolo a dieci anni dal deplorabile evento ferì alcuni giovanotti di Zafferana, il giovane sindaco di allora me ne scrisse contrito e impetrante l’invenzione di qualcosa che “nel nome di Brancati” riscattasse quell’oscurantistico episodio. Insomma tempi nuovi si schiudevano per la letteratura in questa “ridente cittadina” e così via...

Un colpo di leggerezza calviniana che svuotò dal dramma la serietà della circostanza mi è suggerita dall’aver ritrovato gli schizzi con cui Pasolini ingannò il tempo, in quell’occasione, durante il torrenzia-

le intervento di chissà chi. Allora, mentre le brave persone di Zaffarana si affacciavano sulla porta della sala del Comune, scenario di accesi dibattiti, per ritirarsene subito per tedio o eccesso di modestia, al contrario *interventisti* delle vicine città, capoluogo e non, impossessatisi di un microfono non lo mollavano più. Essi distillavano, come si suol dire, pochi cenni sull'universo; distillazione lunga, troppo lunga, e sofferta dagli astanti. D'altra parte il nostro rassegnato uditorio — Moravia, Sciascia, e giovani autori convinti che la scrittura, a tempo debito, possa salvare la mente come Consolo, come Crimi, come me... — non si offriva tutti i giorni e gli *interventisti* facondi ne profittavano giustamente; finché Moravia presidente del premio, moravianamente spazientito non voltava deliberate spalle all'oratore, che interdetto e offeso discendeva dal podio, dicendosi zittito *in-modo-antidemocratico*. Intanto Pasolini buttava giù i suoi disegni — che poi non erano tanto automatici e casuali, a guardarli bene ritroviamo in ognuno di essi i personaggi di una scena infernale che *girò* sull'Etna poco dopo — e pensava a tutt'altro. A tutt'altro. Ritraendosi — v. disegno grande — come diavolesco giullare, credo riflettesse sulla quintessenza della “cosa” che si stava vivendo.

Cioè il diabolico involontario, forse persino innocente, guazzabuglio psichico che è alle radici di ogni capriola (onirico-letteraria) come questa: “sogno oppure ho veramente immaginato di fondare un premio che faccia del bene alle cose della cultura?”. Insomma una “cosa” per le “cose”, come l'ardita tiritera francese un poco sporcacciona: “La chose dans la chose...”.

A questo punto si dirà, lo si dice comunque dei premi letterari, che un piacere alla cultura e, *of course*, ai suoi operai/scrittori in qualche modo lo si fa comunque. E l'autore celebrato non può che esserne contento. Si porta alla ribalta un “vivente” (requisito indispensabile, insieme con l'obbligatoria presenza alla cerimonia conclusiva, senza di che — come recita qualsiasi regolamento — il premiando viene impietosamente restituito al suo anonimo destino, comunque perde i soldi), lo si aiuta a mettere in luce la sua opera, si fanno aumentare le esigue, fin lì, vendite si infascettano copie con nastri di carta impressi del *logo* del premio, l'editore si suppone ingrossi la tiratura, i lettori italianamente disappetenti scoprono finalmente il piacere di leggere... Ma anche questo è tutto falso.

Tutti, tra quanti sopravvivono a quel gruppo di utopisti fondatori del “Brancati”, ricordiamo gli spasmodici inseguimenti a scrittori di chiara fama perché si lasciassero premiare. Non perché le giurie succedutesi in quegli anni fossero contrarie alle coraggiose scoperte; piut-



tosto, in questo senso, abbandonammo l'infido e, a stagioni alterne, desertico terreno della romanzeria italiana e trionfammo, battendo altre consimili istituzioni che andavano in cerca di salvarsi l'anima, premiando un libro "Adelphi" su un sindacalista ucciso dalla mafia — Salvatore Carnevali, venne la sorella a ritirare la busta — poi un serio economista che per "Laterza" aveva scritto una bella requisitoria sul *gap* socio-cultural-economico del sud; premiammo persino un film, *The day after*, contro gli orrori di una guerra atomica, che proiettammo in prima assoluta europea nella chiesa di Zafferana, e poi le *majors* americane fecero causa al parroco perché la copia l'avevano sottratta amici miei spiritosi da un laboratorio di doppiaggio... Insomma sgambettammo con bravura; ma non credo che in quelle occasioni i padroni di casa del "premio" ci furono totalmente riconoscenti. Anzi si diffondeva un certo nervosismo. Come quando votammo una fiera protesta per il "caso" Braibanti (Doc. D).

Il fatto è che la difficoltà di porre in mano a gente importante i soldini del "Brancati" era allora un'afflizione. Qualcuno protestò (Sciascia si dimise) perché nella prima edizione premiammo Elsa Morante, moglie del presidente della giuria (Doc. B e C). Ma, a parte che era certamente il miglior libro italiano uscito quell'anno (*Il mondo salvato dai ragazzini*), credo che la scrittrice accettò per far piacere a tutti gli amici-parenti presenti in giuria; e per quel tanto di acerbità dell'iniziativa, così campestre, così dichiaratamente *anti*... Ad ogni modo Elsa non venne a ritirare il premio nelle date canoniche (Dio, come consolare i promotori?) si fece vedere a Zafferana due mesi dopo e, credo, che a Zafferana — spenti i riflettori del "Brancati" ufficiale — nessuno se ne accorse. Qualcuno storse il muso. I cattivissimi oppositori dell'iniziativa dal vicino capoluogo e dalle pagine dell'importante giornale che si vi pubblica, non ce la lasciarono passare; fu mandato su il cronista Piero Isgrò — adesso fa parte della giuria del "Brancati"; niente di male, anzi — che ne scrisse con indignazione. Il pezzo fu intitolato *I Pasolinidi hanno occupato Zafferana*, sottotitolo "Moravia premia sua moglie. Libro pubblicato da Einaudi: ancora l'egemonia culturale della sinistra..." (oggi le pagine culturali di quel quotidiano sono in mani molto più illuminate e brillanti).

Vi era di che smarrirsi; più di tutti i "giovani autori convinti che la scrittura possa salvare la mente" facenti parte della giuria e pencolanti tra l'autorevole amico, quell'altro con cui sottoscrivere un proclama per affidare il potere letterario ai vignaioli di Zafferana (proposta di Pasolini, Martegani, Ronsisvalle...), e, puri e duri, non volendo nemmeno che Sciascia si affliggesse per una defezione che lo feriva;

ma poi Sciascia rientrò nel premio avendo onestamente, da par suo, dichiarato in altra sede "lasciatemi la libertà di contraddirmi". Ragazzi, era o non era il '68?

Ma ora tutto questo che in prospettiva può pure sembrare divertente, (e francamente lo è, a rileggersi lo *script* degli interminabili nastri dove facemmo registrare in quelle edizioni ogni virgola dei dibattiti, alcuni così lunari, gli interventi così fantastici, staccati dalla bizzarra realtà in cui venivano pronunciati, come uno di Lucio Piccolo che parlò in pubblico per la prima e l'ultima volta nella sua vita, materiali oggi corteggiati da un "avvertito" editore), corrisponde perfettamente all'idea dell'inutilità sofferatissima di premiare chicchessia.

Un poco perché effettivamente allora ci eravamo giurati di tener lontano il "Brancati" dal colpevole alone dell'industria culturale, dai "grandi" editori che ancora abitavano a Milano in viale Biancamano e in via Civitavecchia (e Dio sa a quali dolorose rinunce esponemmo la nuova creatura, gli autori più appetibili — dal punto di vista di chi spendeva i soldi per la rinomanza del premio — crescevano tutti in quegli stabulari). E poi perché fu subito chiaro come, a parte l'eroica Filippa Filippotti disposta a tutto — questo sì —, anche il più vanitoso degli scrittori importanti capiva che tra premiato e premiatori erano questi ultimi in definitiva a trarre vantaggio dalla scambievole operazione (da qui il "premio" e dall'altra l'effetto di trascinamento mediatico che la rinomanza del premiato innescava). Lo scrittore Castelli che in quella prima edizione votammo inutilmente Consolo ed io, si è suicidato mesi addietro. Forse in quella lontana occasione avemmo in pugno un destino?

Le premesse erano di tal genere in quelle settembrili — allora *odorose di mosto e di vendemmie* (scrisse romanticamente Corrado Stajano sul "Corriere della Sera") ed anche un poco sulfuree, (v. sempre i disegni di PPP) — giornate natali della "cosa letteraria Brancati-Zafferana", tra *fondatori* consapevoli e non di quale profetismo esercitassero, poveri angeli. Poi, avete visto, anche il "Brancati" dovette adeguarsi. E se non perse allora il favore mediatico — i giornali, la tv — lo si deve a certi colpi di fantasia, alle amicizie personali contratte altrove in virtù delle quali passarono da Zafferana tutti quei nomi dei quali, giustamente, gli attuali gestori della "cosa Brancati-Zafferana" vanno fieri. Una specie di galleria di famiglia ereditata, non più scomoda; forse che i sostenitori della dinastia dei Kennedy si preoccupano dei trascorsi di trafficante in alcoolici in tempi di proibizionismo del patriarca fondatore? Anzi ci scherzano sopra e ci fanno dei films. *Idem* per i "pasolinidi". Insomma ci vollero appunto

fantasia ed anche molti maldicapo per inventarsi anno dopo anno il nome autorevole da investire della gloria e degli allori del "Brancati". Come gli stranieri che (mi si accusò) portavo (verbo improprio) a Zafferana mentre la signora Filippa Filippotti si struggeva. È che li avevo incontrati al loro paese per il mio lavoro, ed una gita in Sicilia incuriosisce chiunque, soprattutto se abita agli antipodi. Nel nome di Brancati, poi.

Così lo proposi a Jorge Amado passeggiando per Bahia; a Saramago nella sua casa di Lisbona; ad Alvaro Mutis, ambasciatore di Cuba a Parigi (che ebbe difficoltà), a Dominique Fernandez; e lo stesso Ezra Pound anni prima — non da premiato ma da "fondatore" — non era venuto a Zafferana per vaghezze interlocutorie nelle pause di lavoro? trascorrendo sei mesi tra la casa di Calle Querina a Venezia e l'altra di Sant'Ambrogio in Liguria per girare il film-tv su di lui mi venne proprio naturale parlarne alla moglie Olga Rudge, una donna straordinaria morta due anni addietro, ultracentenaria: "Ma in settembre non verreste a Zafferana?". Non andò bene con Montale che ribadì il concetto di come lui detestasse far parte di qualsiasi giuria e di come nelle rare occasioni in cui degli impudenti gli avevano proposto un libro a cui assegnare un premio, pronunciasse quel suo ormai storico "non l'ho letto e non mi piace" (che tornò in circolazione come malignità quando gli fu assegnato il Nobel, premio insospettabile perché intitolato all'inventore della dinamite, non a un romanziere).

Non fui io a proporre Solgenycin. Il sopravvissuto al *gulag*, appena tornato dagli USA era diventato capriccioso. E poi di mondo ne aveva visto abbastanza: la Sicilia? Dov'è? Nemmeno la generosa proposta di farlo dormire nel miglior albergo di Taormina — che con Zafferana non c'entra niente — lo convinse. Ed il tema albergo, per la ricchezza dell'aneddotica che va da sola a collocarsi accanto agli scrittori di notorietà mondiale, pur se per ragioni distantissime dalla letteratura, doveva fatalmente ritornare nella stravagante quanto effimera *liaison* Solgenycin-Zafferana. Ecco, quello di Solgenycin fu il caso estremo a dimostrazione di che cosa patiscano gli organizzatori indigeni di un premio per trovare un "premiabile" sulla cui notorietà nessuno si interroghi. Qualcuno arditamente ricordò che Gogol, un russo, aveva qua e là ispirato Brancati; ma per la verità obiettai che nel caso di Solgenycin quella trovata era deboluccia. Però, in quell'empireo *altrove*, erogante i soldi necessari alla manifestazione, osservarono che se l'anno prima si era premiato l'americano Gay Talese — che venne a Zafferana — ora che le cose stavano cambiando (erano tempi di *perestrojka*) toccava al pianeta Russia, insomma era

tempo che si riequilibrasse a Zafferana lo scacchiere mondiale della letteratura, il caso Pasternak/Feltrinelli era quasi dimenticato... Bell'idea, consentì da Mosca lo slavista Vittorio Strada, autorevole non soltanto per essere allora il Direttore dell'Istituto italiano di cultura. E fu il primo a restarci male, nonostante i suoi buoni uffici, quando Solgenycin telegrafò "Grazie, ma se volete proprio darlo a me, venite qui a portarmelo". La scelta era già stata avventatamente resa pubblica, ed il "Brancati-Zafferana" andò a Mosca in *tournèe*, caso estremo, appunto, nella storia dei premi letterari, anche dei più "ballerini" ma mai (mai si era visto) così itineranti... Devo dire che a quel punto Solgenycin si commosse e ci portò in premio a vedere la camera d'albergo (il vecchio *Metropol* da poco restaurato, fiore all'occhiello del nuovo corso) dove scendeva Tolstoj. Si sdraiò scherzosamente su quel letto come fosse di casa. (Altri spettatori, credo esterrefatti come me, Rita Verdirame e il caporedattore della *Sicilia* Turi Scalia che ricavò un bel pezzo). Poi seppi come anche per Solgenycin fosse la prima volta che metteva piede in quell'albergo. Nel confronto tra l'hotel *Timeo* di Taormina dove aveva dormito nel '51 l'ultimo Gide — morì l'anno successivo — e l'albergo di Mosca con quella (leggendaria) tradizione tolstoiana aveva vinto quest'ultimo. Amen. Ma la gloria del Brancati-premio rimane intatta. Come quella di Brancati lui, Brancati scrittore. Nei confronti del quale però rimane comunque in piedi l'obiezione sempre di passaggio: *cui prodest?*

La ricorrenza così lodevolmente celebrata dagli attuali promotori del "Brancati" — nel 32esimo (non trentesimo) — anniversario, mi fa venire in mente che è l'occasione giusta per rivolgere un pensiero ad uno di quei "fondatori", ad uno di quei letterati che dopo tre o quattro riunioni romane cominciarono ad incontrarsi nell'ultima settimana di settembre a Zafferana. Si chiamava (si chiama, non lo so, ci siamo proprio persi di vista, amici comuni ne ignorano la sorte; del resto questa di sparire provvisoriamente era una sua specialità) Ennio Lauricella.

Montale diceva di lui che la sua era una grande intelligenza simile ad una lampadina fulminata per eccesso di corrente. Lauricella era coltissimo, recitava ogni verso, il più recondito di Rimbaud e suonava Bach al pianoforte per ore, *a memoria*, senza spartito. Ed aveva passeggiato silenziosamente accanto a molti letterati e pittori; da Rosai a Palazzeschi... Cesare Garboli, che fu convinto dallo stesso Lauricella a partecipare a quelle prime giornate istitutive di Zafferana, lo racconta benissimo nella prefazione ai "Diari" di Antonio Delfini, un altro suo grande amico; insomma un clima da "Giubbe rosse" fioren-

tine *revenants*, uno spaccato di storia della letteratura italiana del secondo Novecento, scivolato non si sa come in una Zafferana che, per la verità, non batté ciglio. E Lauricella fu nominato da Moravia segretario generale del premio. Ci voleva tutta la *vis* provocatoria di Moravia per concepire una cosa del genere. Convinto anche lui che il nostro dovesse essere un *anti-premio*, qualcosa che facesse impallidire non solo le grandi case editrici, escluse a priori, ma anche lo *Strega* ed il *Viareggio*, i più ambiti sulla piazza italiana (del *Campielo* allora non se ne parlava) Lauricella, per così dire, “rinsavì”. Fu diligente e capace, scrisse indimenticabili lettere di convocazione ad ognuno di noi burocraticamente ineccepibili, si interpose tra Pasolini e Corrado Cagli per una futile ma irrimediabile *querelle* a proposito delle coerenti dimissioni di Pasolini dallo *Strega*; insomma visse corpo e anima per il “Brancati” in diverse edizioni. Soltanto che Ennio Lauricella non arrivò mai a Zafferana, tranne che per quella prima edizione. Ma in quel caso lo portai quasi a braccia, non aprì bocca e per le decisioni finali si affidò alle deleghe. Dopo quella prima volta il nostro segretario non giunse più a Zafferana. Dico “non giunse”, nel senso che si presentava regolarmente in stazione a Roma, munito del biglietto diligentemente acquistato per tempo; saliva sul treno ma poi lungo la strada assalito da bizzarri furori — come diceva Moravia — ne saltava giù e se ne perdevano le tracce; una volta a metà del viaggio, fu visto a Salerno presentarsi dall’ex moglie del poeta Alfonso Gatto per portarle una rosa, oppure a Villa San Giovanni da dove ritornò subito sui suoi passi; prese una coincidenza in senso opposto; questa volta scese a Firenze, dormì su una panchina di quella stazione per spingersi poi all’alba sino a Pian de’ Giullari, per l’estemporanea necessità di un personale omaggio al luogo che aveva ispirato Palazzeschi.

Ancora una volta, l’ultima, interruppe il viaggio per Zafferana e tornò a casa sua a Roma per azzuffarsi con Amelia Rosselli, la poetessa cugina di Moravia, che abitava al piano di sopra. Questioni tra musicologi. Amelia non gradì e gli graffiò il naso. Lauricella ne ostentò i segni come ferite d’amore.

Ecco, il “Brancati” fu inventato anche da persone così; dico quel “Brancati” che forse proprio per questo suo essere “cosa letteraria” inconsueta inorgogli i cittadini di Zafferana; del resto mai prima si erano accorti di come fosse facile finire sui giornali nazionali con grandi titoli o rivedersi nelle immagini dei telegiornali di prima serata (ma questo veniva da sé, ero io a poter decidere, da “responsabile” delle rubriche “culturali” del Tg e con disinvolto opportunismo, ma

senza forzare nulla: un'edizione dopo l'altra — dal '67 a tutti gli Anni Ottanta — al "Brancati" ed a Zafferana sono stati dedicati servizi e documentari, la cineteca della Rai conserva chilometri di quelle immagini; in qualche modo oggi preziose): dopotutto in quegli anni passò da Zafferana gente interessante, in momenti interessanti; l'ultimo Zavattini che qui lasciò una specie di testamento spirituale, proprio a proposito dei rapporti tra letteratura e cinema; o il penultimo Giulio Einaudi, allora preso da umana, elegante civetteria perché — già praticamente estromesso dalla proprietà della sua creatura — veniva qui "premiato" per il catalogo universale nel cinquantenario della Casa editrice; ed in quella tornata fu così idealmente "premiato" il lavoro di Ginzburg, di Pavese, di Calvino, passarono da Zafferana anche se in forma di fantasmi quei personaggi... Un altro editore fu Bompiani che vaticinò già allora l'imbarbarimento dei rapporti editori/autori/pubblico, denunciò la volgarità delle edizioni lussuose, *confezionate come scatole di cioccolata*, dedicate a scrittori inesistenti, più che altro barzellettari o finti non-scrittori (come dire i De Crescenzo e i "cannibali" di oggi), ammise che la distribuzione ricattava i piccoli editori, insomma fu il primo nobile "mea culpa" dell'industria culturale da parte di un editore senza colpe, in questo senso...

Per concludere. Ancora un grande personaggio non venne a Zafferana, ma certamente per ragioni tanto più nobili che non fossero quelle di Solgenycin. Una vera delusione, questa sì... Il poeta comunista spagnolo Rafael Alberti. A Madrid governava ancora il generalissimo Franco, Rafael esule a Roma aveva accettato quell'anno — era il 1973 — di far parte della giuria. Poi vi fu un'orribile strage di mafia, con implicazione di fascisti che fuggirono in Spagna e la Spagna di Franco li protesse. Così Rafael Alberti, forse eccedendo — allora — nel fare della Sicilia uno scenario monocorde di cupi delitti, declinò l'invito; spiegandolo con la lirica che qui accludo. Come una specie di lapide (Doc. E).

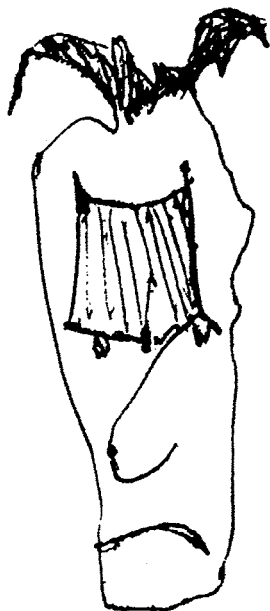
Ed a proposito di lapidi torno, appunto concludendo, a quella mia forse ingiusta perplessità sui premi letterari intitolati agli scrittori. Sentimento legittimo e spassionato da parte di uno a cui soltanto una volta nella vita accade di "promuovere" una "cosa" del genere; e non avendo alcuna attitudine a tali pratiche, *mai più occorsegli*. All'ingresso del vecchio palazzo comunale di Zafferana ve n'è una (di lapide) dedicata appunto a Vitaliano Brancati. Mi fu chiesto di scriverne il testo e cercai di farvi scolpire le cose meno lapidarie e funeree possibili. La lapide è ancora lì, il nome di Brancati rimane aggan- ciato a Zafferana secondo le intenzioni sino a scavalcare, come sta

accadendo, il millennio... Un premio letterario così ha le stesse funzioni di una lapide?

A Boston, dal momento che l'italiano negli Stati Uniti è di moda grazie alla *moda* — di Valentino e di Armani — si è svolto un convegno sulla nostra letteratura e sui nostri premi; ed un giovanotto italo-americano mi chiese — quando di passaggio accennai a Brancati ed a questo premio a lui intitolato — se Vitaliano Brancati, San Vitaliano, fosse il santo protettore di Zafferana... Come Santa Caterina da Siena e così via... “Santa” e tutta americana confusione.

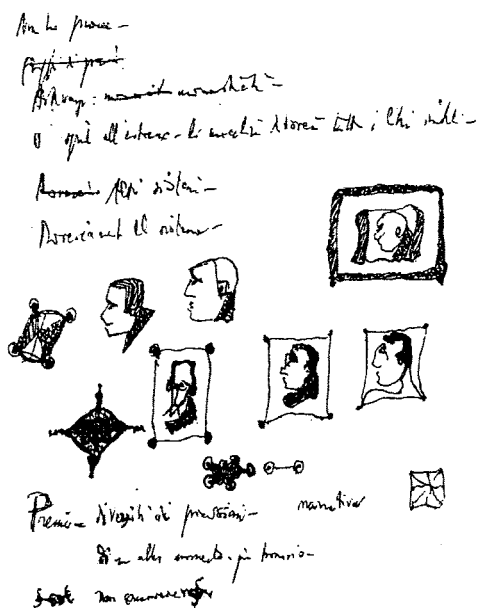
È probabile che da qui a qualche anno, per impedire che le nuove generazioni dimentichino del tutto i nomi dei nostri scrittori — un oblio che, mi pare, stia avvolgendo già molti, anche quelli scomparsi più di recente — la funzione dei premi letterari a loro intitolati assuma una meritevole funzione; quella di farli ricordare almeno nei piccoli ambiti che li promuovono; qualcosa di più vitale e divertente di una lapide vera e propria. Sicché mi ricredo, mi contraddico per il dubbio introdotto all'inizio. Il che, come ci conforta in proposito Leonardo Sciascia, è una qualità dell'intelligenza. Grazie.

VANNI RONSISVALLE



Autoritratto di Pier Paolo Pasolini (tracciato durante i lavori del Premio "Brancati-Zafferana" 1967).

Appunti e altri disegni tracciati da Pier Paolo Pasolini.





**DOCUMENTI:  
I VERBALI DELLA PRIMA EDIZIONE  
DEL PREMIO BRANCATI-ZAFFERANA DEL 1968  
ED ALTRI REPERTI**

(<sup>capitolo</sup> ~~capitolo~~)  
 (autogestione) <sup>che in</sup> ~~autogestione~~ <sup>intesa</sup>,  
 naturalmente, come  
 creazione di un ente  
 con fondi amministrati  
 autonomamente da  
 rappresentanti eletti da  
 organismi democratici  
 culturali con controllo  
 popolare)

Il Convegno sui Premi Letterari, convocato  
 dal comitato promotore del Premio  
 Zaffarana-Enica, riconosce dopo un  
 approfondito dibattito la gravità della  
 crisi delle istituzioni letterarie attuali  
 e in quanto infrastrutture culturali  
 del "sistema" di potere contestato, ~~per~~  
 autocritica <sup>quindi</sup> il Premio Zaffarana stesso e  
 propone ai partecipanti ~~alla prima~~  
<sup>primi</sup> ~~colloqui~~ del Premio e ~~del~~ Convegno di  
 affrontarli, con la progettazione di  
 nuove ~~istituzioni~~ <sup>politiche</sup> culturali demo-  
 cratiche, il problema ~~di~~ urgente  
 della trasformazione delle ~~tecniche~~  
 attuali forme di organizzazione della  
 cultura in liberi incontri critici  
 sperimentali autogestiti da autori,  
 lettori e ~~per~~ operatori delle associa-  
 zioni ~~culturali~~ popolari e democratiche

a Leonardo  
 Sciarra  
 per favore

m.c.

"all'insegna del Pesce d'Oro"  
 Edizioni di Vercelli, Salsomaggiore,  
 20154 Milano - Via Molise, 9/Erl 6



**Doc. B****VERBALE GIURIA**

La Giuria del Premio letterario Brancati Zafferana presieduta da Alberto Moravia e composta da Vincenzo Consolo, Antonio Corsaro, Nino Crimi, Ennio Lauricella, Dacia Maraini, Ugo Martegani, Pier Paolo Pasolini, Lucio Piccolo, Vanni Ronsisvalle, Leonardo Sciascia e Jole Tognelli si è riunita a Zafferana Etnea nel Palazzo Comunale i giorni 27 28 29 settembre 1968. Alle riunioni della Giuria, cui è stato ammesso il pubblico con possibilità di intervento, ha preso parte il Sindaco di Zafferana dr. Alfio Coco, in qualità di patrono della manifestazione, che è stata istituita dalla Regione siciliana.

La Giuria ha ampiamente discusso le dieci opere presentate al premio dai propri componenti, scelte in base anche alla decisione, presa dalla Giuria stessa in una precedente riunione, di estendere il premio, inizialmente destinato a testi di narrativa, romanzi e racconti, ad opere di poesia, saggistica e teatro edito.

Le dieci opere presentate erano le seguenti:

Raffaele Crovi "Il franco tiratore" edito da Rizzoli, presentato da Vincenzo Consolo e Vanni Ronsisvalle

Paolo Marletta "La signora di Anzio" edito da Rebellato, presentato da Antonio Corsaro

Vasco Pratolini "La città ha i miei trent'anni" edito da Vanni Scheiwiller

Elsa Morante "Il Mondo salvato dai ragazzini" edito da Einaudi presentato da Ennio Lauricella e Pier Paolo Pasolini

Andrea Zanzotto "La beltà" edito da Mondadori presentato da Lucio Piccolo

Antonio Castelli "Entromondo" edito da Vallecchi presentato da Leonardo Sciascia

Mario Picchi "Storia di una notte" edito da Rizzoli presentato da Jole Tognelli

Rossana Rossanda "L'anno degli studenti" edito da De Donato presentato da Alberto Moravia

Giuseppe Fiori "La società del malessere" edito da Laterza presentato da Ugo Martegani

Tommaso Landolfi "Un paniere di chiocciole" edito da Vallecchi presentato da Dacia Maraini.

La discussione intorno alle opere ha portato dapprima alla formazione della seguente rosa di nomi: Morante, Castelli, Rossanda e Fiori; un successivo esame ha consentito di raggiungere la maggioranza dei due terzi dei votanti richiesta dal regolamento su "Il Mondo salvato dai ragazzini" di Elsa Morante cui è stato perciò assegnato il primo premio Brancati Zafferana.

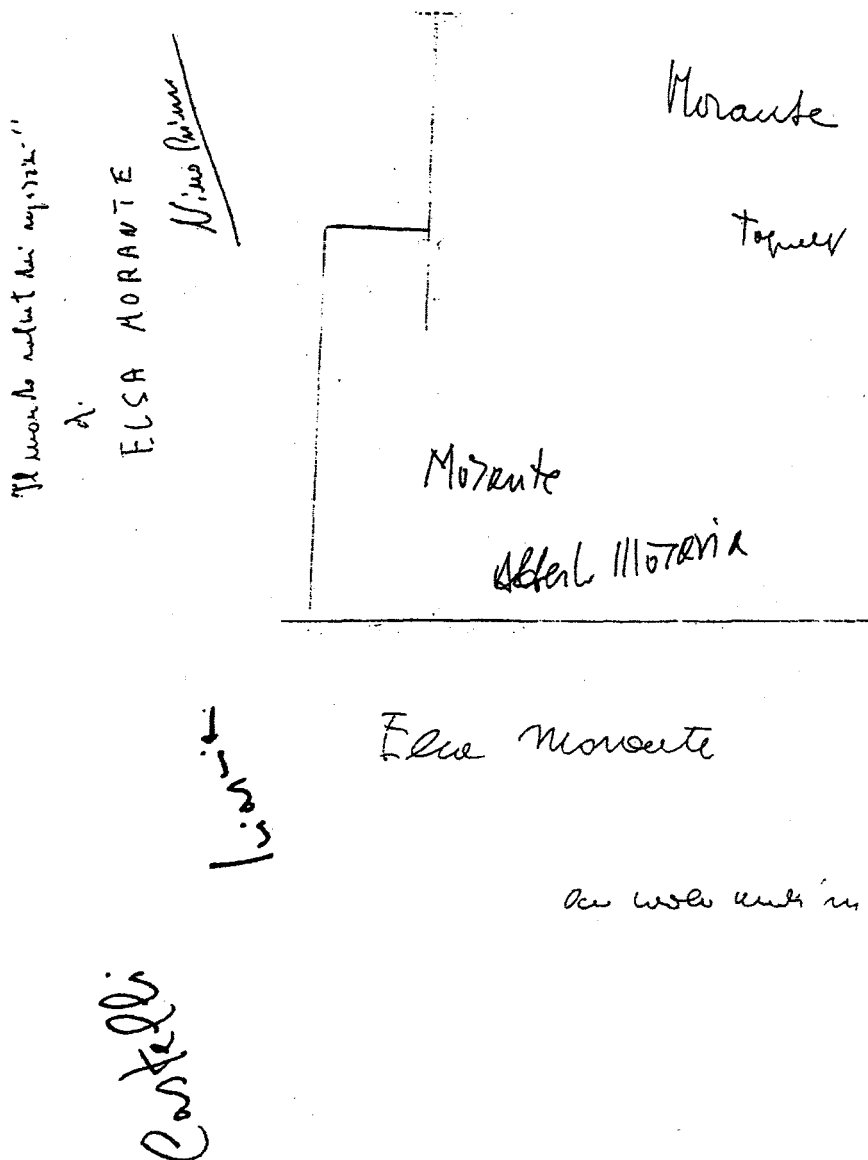
"Il mondo salvato dai ragazzini" di Elsa Morante è un libro di straordinaria e scandalosa comunicatività. Non che il suo stile sia sempre almeno apparentemente semplice come l'affabulazione e la grazia umoristica richiedono: ci sono anche delle complessità linguistiche e tecniche notevoli, addirittura violente. Tuttavia, nel suo insieme, questo libro è uno dei libri più chiari della letteratura italiana. Perciò è di difficile lettura: il lettore, infatti, si trova continuamente impegnato di fronte a dei fatti reali e a dei sentimenti reali, la cui tragicità è così evidente da impaurirlo. E, per di più la grazia, e quasi l'allegria, con cui quei fatti e quei sentimenti tragici sono espressi, finisce con lo sconcertarlo del tutto. Tanto più che argomento della tragedia è lui stesso, col suo mondo e che la Morante giudica e condanna con la stessa terribile esattezza con cui ne ha pietà. È tutto il mondo in cui viviamo — il mondo borghese — che viene condannato in blocco da questo libro; che, pur attraverso la più raffinata delle tecniche letterarie, è in realtà, dunque, un manifesto politico: di nessun partito, naturalmente; ma, diciamo, di una Nuova Sinistra ideale, vissuta esistenzialmente dall'autrice in contemporaneità con quei gruppi di giovani che contestano al di fuori di ogni definizione ideologica, ma piuttosto attraverso la tragicità del loro stesso esserci, del loro stesso agire quotidiano: tragicità che è appunto estremamente libera, santa e allegra.

Hanno ottenuto voti anche "Entromondo" di Castelli (3) e la "Società del malessere" di Giuseppe Fiori (1).

La Giuria ha deciso all'unanimità di segnalare, accanto alle dieci

Prima di procedere alla discussione intorno alle opere presentate, la Giuria aveva deciso di esprimere in un documento una protesta contro la recente condanna inflitta dal tribunale di Roma ad Aldo Braibanti, ravvisando in tale condanna un attentato alla libertà ed alla dignità della cultura.

Our work is useful.



Doc. C – Premio “Brancati-Zafferana”, edizione 1968. Così votarono su pezzetti di carta. Rossa.

[illegible]

Doc. D

## MOTIVAZIONE BRAIBANTI

La giuria del premio letterario Brancati-Zafferana, in seguito alla proposta di Dacia Maraini di dare il premio al Aldo Braibanti, ha deciso all'unanimità di additare all'attenzione di tutti gli italiani quello che ingiustamente viene chiamato il caso Braibanti.

Non si tratta di un caso Braibanti, ma del caso di certi ambienti della magistratura italiana, la quale, attraverso un processo su un fantastico reato di plagio, non ha nascosto la sua intenzione di colpire la cultura.

La presente dichiarazione vuole dunque, non soltanto prendere posizione contro una condanna assolutamente infondata, ma anche far notare la persistenza di quella stessa mentalità che a suo tempo fece pronunciare a un ben noto uomo politico italiano la famigerata parola "culturame".

Alberto Moravia  
 Vasco Pratolini  
 Luigi Preti  
 Paolo Volponi  
 Lucio Piccolo  
 Vincenzo Consolo  
 Dario Fo  
 Mario Pisu  
 Antonio Padellaro  
 oscar Wilde



Vanni Ronsisvalle

Hubiera yo pensado en tu Sicilia,  
 el mar azul, el Etna, Polifemo,  
 la tierra que tú odias.  
 Mas no es esa,  
 poeta del bello nombre,  
 es la tierra hoy poblada de calculados,  
 la irrespirable tierra que te toca vivir  
 y se mete en tu sangre  
 y la vomitar  
 y en ella va la luz,  
 la cólera, la muerte, la alegría, el amor...

Rafael Alberti

Roma, 1973.

A Vanni Ronsisvalle

Io alla tua Sicilia avrei pensato, al mare azzurro, / all'Etna, a Polifemo, terra che tu detesti. / Ma non è quella, no, poeta dal nome bello, / è piuttosto la terra, questa terra, / oggi gremita di calcolati delitti, / l'irrespirabile terra che t'è toccato vivere / e ti si mette nel sangue, e la rigetti, / e in essa scorre la luce, la collera, la morte, / l'allegria, l'amore...

Rafael Alberti

(Trad. Dario Puccini)

**Doc. E** – Nel 1973, benché lo aspettassimo, Rafael Alberti non venne al Brancati e mandò invece questi versi. Quell'anno entrò in giuria un altro giovane amico, Natale Tedesco. Fu premiato Giuseppe Bonaviri.

## 2.

Io non sapevo di dover far da buttafuori, il compito di coordinatore mi sembra un po' troppo, comunque mi si fa un grande onore.

Il discorso di Vanni Ronsisvalle è forse una polemica in sordina, contro se stesso prima di tutto, dato che lui è stato tra i fondatori del Premio. Il fatto che Ronsisvalle parli della difficoltà di intitolare il Premio ad uno scrittore che è un monumento, non lo condivido; francamente lo trovo importante, come intitolare un Premio alla città (come avviene per il Premio di Siracusa) vista la grandezza culturale e le tradizioni della città. Per cui, per me è stato importante organizzare un Premio legato a questa straordinaria cittadina che custodisce tanti ricordi di De Roberto, Brancati...

Ma soprattutto, quando è stato possibile, il Premio è servito a ricordare ciò che Brancati ha rappresentato in generale come scrittore e come uomo e come intellettuale di una cultura libera, aperta. Quando si pensa a Brancati si pensa all'uomo che ha scritto il saggio sulle *Due dittature* oltre che grandi romanzi, ma il nome di Brancati è innanzitutto legato a un'idea di libertà, a un'idea per cui la letteratura è una forma di conoscenza che vuol dire rendere chiaro il mondo presente, magari in chiave del tutto ironica o paradossale. Quindi, secondo me, un Premio a Brancati se ha un difetto è quello che impegna notevolmente, cioè le scelte di premiazione devono essere adeguate alla grandezza del personaggio a cui è intitolato il Premio stesso.

E detto questo, io penso che stasera sono stato scelto per il ruolo di coordinatore perché, insieme con Vincenzo Consolo, sono il più vecchio del "Brancati", anche se non anagraficamente.

NATALE TEDESCO

### 3.

L'anima di Ronsisvalle si è manifestata attraverso questo lungo discorso, una sorta di *pamphlet* storico, memoriale sul quale si potrebbe discutere all'infinito.

Non sono d'accordo su tanti punti esposti da Vanni Ronsisvalle, ma appunto per l'esperienza che ho avuto di questo Premio (sono stato in giuria dal 1969 e ho parecchia memoria anch'io e ricordo la frattura fra il gruppo romano), devo dire che nel gruppo romano c'era una forte ipoteca televisiva perché il mondo televisivo (e mi scuso se ci sono qui degli operatori della televisione) ha sempre presente questa cancellazione della parola che vola, che non lascia segno e quindi c'è quest'ansia da parte dei televisivi di trasferire sulla carta quelli che sono i loro pensieri e i loro sentimenti. C'era allora questa ipoteca, perché c'erano parecchi funzionari della televisione oltre che registi; comunque la frattura tra il gruppo romano e il gruppo siciliano alla fine avvenne per questa ragione. Il Premio era nato, in quegli anni in cui tutto era "anti", come l'anti-Premio, cioè era stato creato con l'idea di mettere in luce degli scrittori che industria culturale lasciava ai margini, lasciava nell'ombra, che non avevano il giusto riconoscimento; questa era l'idea del Premio o anti-Premio che dir si voglia. Senonché nel 1968, quando il gruppo romano fece il nome della Morante come vincitrice, Sciascia disse che se si premiava la Morante era come scoprire l'acqua calda, perché la Morante era una grande scrittrice conclamata, famosa e il proposto del gruppo siciliano era invece Antonio Castelli che in quell'anno aveva scritto *Entromondo*, bellissimo libro che trattava la vicenda degli emigrati siciliani in luoghi come la Svizzera o la Germania. C'era nel romanzo una prima parte di memoria contadina, il dire contadino, lo chiamava così Castelli, mentre la seconda parte era la trascrizione o restituzione delle lettere degli emigrati alle famiglie rimaste in luogo che poteva essere Castelbuono, paese di nascita e di memoria di Antonio Castelli. An-

tonio Castelli che si suicidò nel 1988, vent'anni dopo il Premio, e non pochi mesi dopo come fu falsamente scritto, per ragioni di malattia, di incapacità di resistere a quelli che sono gli insulti del mondo, insopportabili per una persona come lui sensibilissima.

In quell'edizione, ci fu la presa di posizione giusta da parte di Sciascia, che una volta che fu premiata la Morante prese il cappello, o come si dice fece la valigia e si allontanò dal Premio. Io, invece, rimasi perché dovevo prendere il treno e Moravia mi chiedeva: "Perché Sciascia se ne andato? Perché si è offeso?". Io cercai di spiegare quali erano le ragioni e Moravia non capiva quelle ragioni, perché secondo lui il Premio spettava alla Morante che quell'anno aveva pubblicato *Il Mondo salvato dai ragazzini*, un libro di poesie molto bello. Tuttavia premiarla non rispettava quello che era lo spirito del Premio. Io preferisco non abbandonarmi alla memoria, voglio solo dire che il Premio intitolato a Brancati mi sembra una denominazione degna, giusta, i Premi bisogna intitolarli ai grandi scrittori che sono scomparsi, non si possono intitolare alla merce e all'industria, altrimenti sono dei Premi già compromessi, poiché significa degradarli a messaggio pubblicitario. Quindi, piuttosto che Premio Strega o Campiello, che nasconde l'associazione degli industriali veneti, intitolare il Premio ad un grande scrittore significa avere delle intenzioni che non sono commerciali ma solo prettamente letterarie.

VINCENZO CONSOLO

A me pare che l'esperienza del Premio-Convegno "Brancati-Zaffarana" abbia costituito, e come tale anche vada vista e analizzata, uno dei rari momenti di raccordo, di collaborazione sia pure talvolta fortemente conflittuale, tra intelligenza letteraria isolana e intellettuali e letterati provenienti dalle capitali della cultura, dell'editoria, del giornalismo, dell'accademia. Rari questi momenti di collaborazione non tanto per una sorta di isolazionismo querimonioso o viceversa autocelebrativo, rari invece per via di quel singolare connubio tipicamente siciliano fra chiusura centripeta entro i confini dell'isola, dimora vitale, e volontà di opporsi all'omologazione e ai trasformismi della storia e del potere. Da una parte questa chiusura in se stessi, dall'altra l'apertura segreta al resto del mondo, intima tenace comunione con le capitali dell'anima, con le città del mondo per dirla alla Vittorini e insomma con le più vitali correnti della letteratura europea ed extraeuropea; insomma questo connubio di chiusura e apertura è testimoniato da questo nostro incontro. Diffidenza e scetticismo e atteggiamento critico e demistificante nei confronti della storia e della cultura nazionale (cioè degli artefici, degli aedi, dei cantori dell'impostura di un millantato progresso in cui gli scrittori siciliani non credono) danno luogo a una posizione di contestazione e di dissenso nei confronti di quelle che sono "le magnifiche sorti e progressive" della cultura e della politica nazionali. Tutto ciò veniva guardato con profondo astio e con atteggiamento di condanna da un Giovanni Gentile che nel *Tramonto della cultura siciliana* — il suo *pamphlet* dell'inizio del secolo — si augurava che l'atteggiamento isolano di alterità-dissenso cessasse e la "diversità" siciliana finalmente confluisse nell'alveo della cultura nazionale, anche se nazionalistica e idealistica. Ma proprio per questi caratteri di chiusura, di diffidenza, di critica, di polemica, di cui abbiamo detto, la cultura siciliana si unisce in sintonia con le grandi culture della crisi tra i due secoli, con le ventate

nichiliste e gli azzardi espressionistici del '900. Oppure, nel caso di Sciascia, va più indietro verso l'illuminismo francese, o più avanti in armonia con la tradizione radicale che può passare dall'Ortega y Gasset spagnolo al mitteleuropeo e poi americano Giuseppe Antonio Borgese; mai italiano, ci tengo a dirlo perché fu respinto da Croce, poi da Mussolini e poi dalla cultura clerico-marxista del dopoguerra. E poi questa linea liberale, parlavo di Sciascia, può, forse assai più opinabilmente, culminare nella Parigi della nuova filosofia e dei fuorusciti. E' la stessa direttrice in cui oggi Vincenzo Consolo parzialmente ambienta *Lo spasimo di Palermo*, il suo ultimo romanzo. Sia detto tra parentesi, tra le tante chiavi e i tanti sensi racchiusi in quest'ultimo "retablo" c'è, io credo, l'intento di Consolo di fare i conti con Sciascia, tornando in quella Parigi in cui il "Candido" sciasciano si era congedato e affrancato dal mito del padre Voltaire. Un'intera generazione ora vuole affrancarsi dai propri padri, tornando nella stessa Parigi dove Sciascia rivede il film della sua infanzia, *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, e il protagonista di Consolo, invece, vede un altro film, *Iudex*; ma soprattutto facendo rivivere tra Parigi e Palermo le larve, le cruenti orme delle polemiche sciasciane, polemiche che tutti ricordiamo sul terrorismo, e sul sequestro Moro, quelle su mafia e anti-mafia, quelle sulla giustizia.

Ecco, per esempio nel romanzo di Consolo quel pudico sfiorarsi, riconoscersi e scambiarsi laconici attestati di stima tra lo scrittore e il giudice (che poi è Borsellino), ha il sapore di una doverosa e liberatoria riconciliazione dopo le polemiche che ricorderete sul professionismo dell'anti-mafia, su Sciascia e il *pool* di Palermo che avvelenarono gli ultimi anni dello scrittore e indebitamente oscurarono la sua limpida testimonianza, il suo insostituibile ruolo. Ma direi oscurarono anche la testimonianza e il ruolo della letteratura, trascinata in quell'occasione più di una volta sul banco degli imputati, ove non esprimesse ottimismo e consenso.

Sciascia si sa ebbe una funzione importante nel Premio-Convegno "Brancati-Zafferana", e si può immaginare in un uomo così laconico, così sobrio eppure così generoso, il fervore con cui accettò questo compito, fervore che d'altronde egli dedicava alle iniziative dei piccoli centri, in cui credeva fermamente così come credeva nella storia locale, nei tanti teatri che si schiudono all'ombra dei campanili, e insomma nelle microstorie, così come credeva ai piccoli eroi avidi, indolenti, brancatiani, anti-eroi (perché, si sa, fortunato quel paese che non ha bisogno di eroi e quegli eroi o anti-eroi che dir si voglia) di quelle defilate storie provinciali di minima moralità e giustizia. Ma

io credo che Sciascia sia stato fiero di collaborare ad un Premio dedicato a Brancati, quel Brancati che sempre più col passare del tempo diventò il suo mito personale, diventò per lui modello di stima, di intelligenza critica, magari da sostituire a Vittorini e al suo progressismo ottimistico, all'insegna del quale Sciascia aveva in qualche modo esordito.

Direi, perciò che il Premio-Convegno "Brancati-Zafferana" rispecchia l'atmosfera di quella Zafferana crocevia letterario in cui De Roberto passeggiava di notte vestito di un impeccabile abito bianco nei boschi, così spaventando i viandanti, e scriveva i suoi libri più grandi, per esempio *La messa di nozze*.

Brancati, che a De Roberto fortemente e consapevolmente si lega, villeggiava qui anche lui e Sciascia, che proprio a Zafferana trasfigurava l'*Emmaus* nel metafisico scannatoio dell'eremo di Zafer, la chiama Zafer in *Todomodo*. Ecco mi pare che il "Brancati" in questa Zafferana sia come l'insegna, come il segno intatto di una continuità di quella letteratura siciliana che è una sorta di *work in progress*, una sorta di staffetta e di incessante scambio di testimone da uno scrittore all'altro, da Verga a Consolo. C'è nel suo svilupparsi una continuità tematica, ideale continuità di una scommessa intellettuale, di un'utopia al cui interno si snoda una linea letteraria che accomuna De Roberto, Brancati, Sciascia: la linea analitica raziocinante, demistificatrice, di cui Consolo, sia pure coniugandola con le metafore e le utopie vittoriniane, con gli archetipi verghiani e alla fine con il lirismo barocco di Lucio Piccolo, con altre vie e altri percorsi, è forse l'ultimo rappresentante.

ANTONIO DI GRADO

Dacia Maraini è stata qui premiata di recente, ma basta guardarsi attorno per vedere che lei nel 1968 appare, per altro carinissima, alle spalle di Moravia, di Pasolini, quindi, è una presenza importante tra i fondatori di questo Premio, che le è stato assegnato peraltro nel '97, per *Dolce per sé*. È un Premio che arriva dopo una carriera lunga: Dacia Maraini ha esordito nella seconda metà degli anni '50 con il romanzo *La vacanza*, e il Premio arriva dopo il grande successo del romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, quindi, il "Brancati" è stato il riconoscimento di un lungo lavoro, di una lunga preparazione. Ecco, io che da tanti anni insegno Sociologia della Letteratura, io che in qualche modo sono attratta da questi casi, trovo che quello della Maraini sia interessante proprio perché la scrittrice, partita da posizioni di anticonformismo, di contestazione, di scelte marginali (basta pensare alle sue iniziative teatrali, il Centocelle, il teatro della Madalena, il teatro di strada...) è poi arrivata ad un successo di massa e a una grande affermazione.

Come si spiega questo? Chiaramente la vecchia divaricazione tra apocalittici e integrati credo sia assolutamente da scartare. La Maraini non è un'apocalittica che a un certo punto ha deciso di integrarsi, diciamo che le sue scelte anticonformistiche, il suo ribellismo, le sue scelte libertarie non sono cambiate nel tempo. Piuttosto è cambiato l'ambiente circostante, che in qualche modo è diventato più adeguato a queste scelte ormai incluse nell'orizzonte d'attesa del presente. Infatti, ormai siamo abituati ad un costume e a un linguaggio più disinibiti, inoltre bisogna dire che sempre, anche nei momenti di maggiore audacia e di più aperto conflitto, la Maraini ha mantenuto un suo stile, una sua rara capacità di coniugare la lotta al pregiudizio col rispetto per la buona educazione; dirò di più, a me pare che il successo sia giunto a premiare un'effettiva crescita del personaggio, giunto da una generosa ma un po' astratta e sommaria voglia di combattimento ad



una matura e articolata sensibilità, a una riflessione sempre più approfondita. Ed è bello per noi che uno snodo centrale in tale cammino sia venuto proprio da una ripresa di contatti con la Sicilia, da una ricerca attorno alle proprie origini siciliane.

Se il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e il successivo *pamphlet* — il racconto autobiografico *Bagheria* — hanno fatto sì che i riflettori puntassero sulla Maraini, ciò è avvenuto perché effettivamente il recupero di uno spazio memoriale ha conferito alla sua scrittura un più grande spessore e una più larga persuasività. Certo, in termini strettamente letterari la scrittrice probabilmente ha ancora del cammino da fare, ma sul piano etico-culturale la sua vicenda mi sembra approdata ad una solare maturità, ad un apprezzabile equilibrio tra impegno civile e attenzione al pubblico, tra autenticità e cura della ricezione, che diventa anche cura del mercato. Non credo che ormai ci si possa più scandalizzare di questo, perché col mercato bisogna fare i conti.

Oggi la sua antica vocazione ad assumere su di sé le ragioni, le reazioni dei più deboli, degli emarginati, si è ampliata e consolidata su scala planetaria senza alcuna concessione ad isterici giustizialismi o ad equivoci realismi. Si conferma così la sua volontà di testimone sempre dalla parte delle vittime, il che significa dalla parte dei bambini sfruttati e violentati, dalla parte delle donne private di libertà e dignità, dalla parte degli animali abbandonati o torturati, dalla parte della stessa natura e bellezza scempiate da una truce dissennata speculazione. Come Elsa Morante, come Maria Ortese, la nostra Dacia ha dato alla sua professione di scrittrice il compito di dire il dolore degli offesi, degli innocenti travolti dalla furia atroce dei più forti, badando tuttavia che le proprie parole circolino per tutto il mondo certo non solo per personale gratificazione, ma anche e soprattutto con la speranza di influire sulla coscienza collettiva. Quindi, ben venga un Premio perché esso si salda con quella vocazione a “premiare” le coscienze e l’impegno civile di questa istituzione.

ROSA MARIA MONASTRA

Non sono un critico di professione, queste mie parole vogliono dare solo qualche notizia intorno all'essere siciliani e allo scrivere dei siciliani. Mi chiedo innanzitutto: esiste unò scrivere da siciliani? In pratica; esiste una letteratura siciliana?

Per me la risposta è "sì", esiste una letteratura siciliana con sue caratteristiche proprie ed insostituibili; esiste perché esiste una realtà siciliana diversa da quella nazionale, anzi esiste metaforicamente un paesaggio che psicologicamente si chiama nazione siciliana, con una sua storia che la caratterizza, una società e un alternarsi di classi nei secoli che la rendono a ben vedere unica. È per tali condizioni che esiste una letteratura siciliana; questo non significa peraltro che esiste una letteratura capace di agire sulla storia, poiché anzi, a questa realtà che lo circonda lo scrittore è stato sempre estraneo, talmente estraneo da appartenervi totalmente. Società e scrittore soffrono ambedue della stessa paura: quella dell'isolamento geografico di chi vive in un'isola; non è un caso che gli scrittori siciliani siano degli scrittori viaggianti: Verga, Pirandello, Sciascia, Brancati, Vittorini, Consolo, per non parlare di Borgese che visse in un altro continente; sempre gli scrittori siciliani sono stati dominati da un bisogno di fuga, quasi storico o direi soprattutto esistenziale, forse spinti da quella paura di essere tagliati fuori da qualcosa che poi sarebbe innanzitutto la storia. Lo scrittore siciliano ha sempre visto la realtà della storia come proveniente da fuori o che si fa fuori, ma per far questo egli innanzitutto ha dovuto imparare a superare la paura, l'angoscia, il *timor panicus* che gli proviene essenzialmente dall'affrontare il mare.

Il mare, questo luogo mitico e simbolico quasi generalmente assente dalla letteratura dei siciliani da parere singolare la sua assenza, come per Borges è singolare che nel Corano non si nomini la cammella che è l'animale per eccellenza dell'islamico, rappresenta nel suo non esserci la metafora dell'autoisolamento. Ma il chiudersi in se stessi

implica anche l'orrore di questa chiusura in una sorta di schizofrenico bisogno simultaneo di fuggire/restare, andar via/nascondersi, e in questa follia sentirsi unici e irripetibili ma prima di tutto siciliani.

L'essere siciliani deve esser preso a paragone di un'irripetibilità, di un destino, di una sorte che non si sa mai se benigna o maligna, ma sempre sorte comunque unica per quella sicilianità dell'anima che ci caratterizza. Per chi se ne va rimane il ricordo, la malinconia, il rimpianto o il bisogno quasi improvviso di ritornare sui propri passi, quasi un doppio esserci dell'anima che dovrà attendere Pirandello per calarsi nella forma, che poi, come bene disse Sciascia, quel continuo confrontarsi e cercare il padre Pirandello non è altro che scavare e trovare, essendo già bello e pronto l'uomo siciliano di Pirandello nella vita stessa di ogni siciliano. Da ciò forse il senso di disfatta davanti a un progetto di letteratura che agisca nella storia, specie dopo il fallimento del governo Caracciolo. Fu attorno al viceré Caracciolo, attorno a quei favolosi anni '80 del 1700, che si formò infatti una schiera di intellettuali di grande forza morale, e la letteratura fu allora vista come lo scatto morale che fa da chiavistello al risollevarmento di una società.

Ritengo che da allora, da quel fallimento del '700, la Sicilia non si riprese più, e in seguito non ha vissuto il Risorgimento, né l'impulso a rinascere scatenato dalla Resistenza. Semmai l'unica forma di lotta congeniale al popolo di Sicilia è stata la lotta contro la mafia, ma la lotta contro la mafia non ha raggiunto le forme di lotta epiche e collettive di un Risorgimento o di una Resistenza; bensì è stata piuttosto strisciante o individuale, come nel caso di Sciascia. Ne consegue che lo scrittore in genere è stato solo con i suoi dei e le sue ossessioni, che non sa neppure se individuali o collettive, dominato continuamente da un'insoddisfazione che è umana, spaziale e infine claustrofobica; persino il passato illuministico risulta incrostato in una sorta di follia smaniosa, anzi credo che sia questa follia, diventata malattia dell'anima, a dare il carattere barocco alla produzione dei siciliani. Perché cos'altro è il barocco se non una forma di controllata follia sensuale, animalesca, cupa? Cos'altro se non un conato di razionalizzazione in forma letteraria del caos interiore, mentre per converso l'illuminismo è la cancellazione del caos. Ed ecco tutto questo barocco della ragione, se non sempre della forma, questo diventare nevrosi della ragione e prima di tutto patologia dell'essere che vive in una società, che non è società, ma apparenza di quella contro cui si rivolgono Pirandello, Verga e poi Brancati, Borgese, Sciascia, Vittorini, e quindi la generazione di Consolo; tutti in fondo sono malati della stessa malattia,

molto spesso reale e non simbolica, che dà vertigini, agorafobia ma che alimenta anche lo sforzo etico di sollevarsi e uscirne. Per contro c'è negli scrittori siciliani il bisogno istintivo di radicarsi ancor più fortemente al luogo di provenienza, come accade a tutti gli agorafobi, ecco perché nella letteratura siciliana abbiamo, a parer mio, non una sola ma più isole, e non solo perché diverse nel tempo e nello spazio sono state le dominazioni straniere (ad esempio, l'influenza araba che fu più forte nella Sicilia Occidentale piuttosto che in quella Orientale), ma per una vera e propria concretizzazione quasi fisica tra luogo, paesaggio, scrittore.

Ed ecco vediamo l'isola Agrigento terra salata, aspra di zolfare e di zolfo che è l'isola di Pirandello e poi di Sciascia, scettica, amara, cavillosa, dove Dio è Dio solo se lo dimostra.

E vediamo l'isola Palermo della Corte e dei Viceré, dei loro sogni e delle loro sconfitte, l'isola araba che forse più di tutte segna il rapporto tra letteratura e storia, pensiamo a Tomasi di Lampedusa, anche se quasi sempre consegna una visione fallimentare della storia stessa.

E c'è l'isola Nebrodi, anche questa con una sua storia particolare tra alture e strapiombi sul mare da cui vengono D'Arrigo e Consolo, i quali si portano dietro forse un senso epico dell'andare e venire, quasi nuovi moderni Ulissi.

E c'è un'isola calma dall'aria pacifica tra Comiso e Pachino, tranne Bufalino, ma ditemi voi quanto Bufalino è siciliano e non estraneo alla Sicilia stessa.

E c'è l'area catanese, area calda, io direi addirittura un poco slava per la ferocia d'animo che certe volte contiene; è l'isola forse più libera, perché un tempo fu l'unica sede vescovile, sede dell'Università dove ad un certo punto nacque quella classe di intellettuali attorno alla quale si formò la società di nobili e borghesi. L'isola, per intenderci, di Domenico Tempio, populista e trasgressivo come tutti i catanesi, con un grande complesso di inferiorità nei riguardi di Palermo e del mondo intero, da ciò la spaconeria sessuale ma anche la robustezza stilistica che è propria di Verga, De Roberto e poi in un altro modo di Brancati.

Queste a me sembrano le isole fondamentali, che naturalmente si parcellizzano in altre isole; che or l'una or altra prendono il sopravvento, per esempio oggi mi pare che l'isola Palermo abbia un rinnovato vigore letterario, un nuovo fervore di idee, non so quanto dovuto a quella che chiamano primavera palermitana. Giovani narratori come Abbate, Alaimo, il meno giovane ma interessante Piazzese, registi

come Tornatore, bravissimi compositori di musica... tanti artisti vi operano.

A Catania, forse una delle maggiori novità è l'affermarsi di una valida letteratura di donne, non voglio dire al femminile, ma di donne e basta: Silvana Grasso, con la sua furiosa inventiva stilistica, Maria Attanasio, che sta diventando una sorta di Elsa Morante, Giovanna Giordano, con la sua letteratura avventurosa, e naturalmente io stessa nel mio tentativo di inserire una barocca linea surreale nel romanzo storico-tradizionale; o almeno questo è lo scopo dei miei ultimi libri, dove cerco di non perdere tuttavia la lezione giacobina o se vogliamo illuministica della nostra tradizione.

Credo che la letteratura siciliana abbia ancora molto da dire, come tutti gli avamposti geografici è l'unica che ancora contiene una dignità tutta letteraria nelle sue vene, sarà il mare che ci isola, o il cielo che qui è ancora greco, ma anche arabo eppure europeo, sarà che i siciliani sono lenti a raggiungere le mode, talmente lenti che quando altrove sono finite qui tornano ad essere nuove; sarà che i siciliani sono ossessionati dall'essere siciliani e ancora cercano di capire chi sono, sarà per motivi che non so o magari non dico per prudenza o misericordia del nostro essere siciliani, ma sono sicura che la nuova letteratura dopo i siciliani sarà solo quella italo-africana, o siculo-magrebina, e solo allora il nostro Sud avrà ceduto ad un altro Sud.

SILVANA LA SPINA

Io farò un intervento molto semplice e molto breve; intanto devo ringraziare il sindaco Giuseppe Leonardi e l'Assessore Sara Barbagallo non solo per avermi invitato a questa manifestazione, ma in particolar modo voglio ringraziare il sindaco per la chiarezza di linguaggio e per il suo intervento introduttivo completo e puntuale, degno veramente di un sindaco democratico.

Le ragioni e la genesi del Premio-Convegno "Brancati-Zafferana" io le ho compendiate in alcune considerazioni: prima di tutto il desiderio dei cittadini di Zafferana di onorare veramente la memoria di Vitaliano Brancati, che era, è, e forse sarà il più illustre dei suoi figli adottivi. Brancati è vissuto parecchi anni qui a Zafferana, veniva a villeggiare e faceva lunghe passeggiate con il professore Francesco Guglielmino, arrivavano nel bosco del vallone di Nicolosi, partivano assieme e tornavano assieme.

Io ricordo anche il papà di Brancati, era il vice-prefetto e la mamma così affettuosa, così attenta e il fratello Corrado, che è morto qualche anno fa, e che è stato anch'egli per tanti anni qui a Zafferana. E poi abbiamo avuto il desiderio di ricambiare l'affetto di Brancati per Zafferana, testimoniato in molte delle sue opere e in molte pagine del suo diario. Cosa potevamo fare per ricambiare l'affetto di Brancati? Cosa potevamo fare per onorare questo grande uomo, che ha reso Zafferana illustre e conosciuta in tutto il mondo? Abbiamo così pensato tanti anni fa a una serie di incontri tra il sottoscritto e Vanni Ronsisvalle per formulare insieme l'organizzazione e la modalità della manifestazione culturale. Il Premio nacque così, proprio nella piazza di Zafferana, perché la piazza è il salotto di Zafferana e il punto di incontro dei cittadini, dei villeggianti, dei forestieri, tutte le persone che vengono a Zafferana si fermano in piazza. È proprio in questa piazza, passeggiando, che mi venne l'idea di invitare a Zafferana Vanni per aiutarmi a istituire il Premio.

Il Premio nasce a fine settembre del 1967 con l'intervento, tra gli altri, di Pier Paolo Pasolini, Dacia Maraini, Leonardo Sciascia, Alberto Moravia, don Antonio Corsaro, Vincenzo Consolo.

Alla diffusione del Premio contribuì l'articolo che Vanni Ronsisvalle pubblicò sul settimanale "Il Mondo", scritto in occasione del decimo anniversario della morte di Brancati.

Bisogna aggiungere che nel 1966, per iniziativa dell'Amministrazione comunale e della Pro-loco, venne collocata nell'androne del palazzo municipale di Zafferana una lapide di marmo sulla quale è stata incisa una bellissima frase dettata da Vanni Ronsisvalle.

Io ringrazio tutti e soprattutto il sindaco che è riuscito a manter viva questa manifestazione che presenta la stessa vigoria dei primi anni.

Io vi prometto che durante il prossimo mese cercherò tutto il materiale che ancora conservo e prometto qui in questa sede che appena avrò sistemato questi importanti documenti li donerò alla biblioteca di Zafferana.

ALFIO COCO



.....





IV

PIER PAOLO PASOLINI TRA LETTERATURA E CINEMA

2000



## PASOLINI E L'ETNA: IL DESERTO E IL GRIDO

Se toccò a Brydone introdurre l'Etna nella letteratura europea del '700, nel cinema spetta a Pasolini il primato di averla descritta nella ricchezza dei temi e dei miti che essa rappresenta. Come ai grandi viaggiatori stranieri del XVIII secolo, l'Etna parla allo scrittore-regista un linguaggio subcosciente, intriso di influenze culturali e mitologiche, che supera il dato prettamente realistico e l'elemento naturalistico per collocarsi nella sfera psicanalitica. Anche per Pasolini, dunque, l'Etna diventa luogo d'elezione per manifestazioni soprannaturali.

Famosi sono i grandi miti che si collegano al vulcano: i miti del fuoco, quello sotterraneo e quello celeste; i miti di catastrofi cosmiche; i riti sacrificali di vittime umane descritte da Pausania. L'Etna è fonte inesauribile di dualismi e di antitesi, l'unione dei contrari: morte e fecondità; sacro e profano; neve e fuoco; luce e tenebra; paradiso e inferno. L'Etna raccoglie in sé ogni bellezza e ogni orrore.

Scrive Brydone: "si cammina sui fiori senza considerare che l'inferno è sotto i nostri piedi."

Chiunque abbia il senso del mistero viene soggiogato dal vulcano. Di fronte all'Etna il più scettico diventa preda di orrori sacro: secondo la profondità della sua formazione religiosa evoca il Dio di Abramo o fa appello a qualche antico mito, non più artificio di retorica, ma tangibile espressione di profonda vitalità. Orrore sacro e caos primordiale: tutto è morto o piuttosto niente ha cominciato a vivere. Caos che precede la creazione del mondo o caos finale da cui nascerà un mondo rinnovato: le due immagini si sovrappongono.

E l'Etna, con il suo paesaggio lunare, orrifico e misterico, ma di profonda bellezza, non poteva, dunque, non stregare Pasolini che vi ambienta alcune significative sequenze di quattro dei suoi film, tra i più importanti della sua carriera cinematografica.

Lo spiccato senso pittorico che nutre le immagini pasoliniane con-

ferisce allo scenario una funzione di sfondo — come il fondo di un quadro — dove le figure si muovono in maniera simmetrica e armonica. Ma, Pasolini è incapace di vedere nella natura la naturalezza. L'Etna per lo scrittore friulano supera il dato naturalistico, assai limitativo, che porterebbe a cogliere la dimensione superficiale, elementare delle cose, degli uomini e del paesaggio.

“Io non posso concepire nulla che esuli dal sentimento del mistero — dichiara Pasolini in una intervista a “Le Monde” — Non trovo mai naturale la natura: Per me i personaggi, gli oggetti e i paesaggi sono antinaturali, cioè segreti”.

Segreto e mistero si addicono all'Etna. Tutto sull'Etna sembra investito da una luce importante, particolare, che potremmo definire sacrale.

Pasolini arriva sull'Etna per la prima volta nel 1964, vi ambienta l'episodio delle tentazioni di Cristo ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Quando decide di girare il film nel sud d'Italia non ha dubbi sulla scelta del vulcano come luogo delle tentazioni al posto del deserto. Pasolini è il poeta delle terre desolate, spoglie, dove il silenzio pesa quanto la luce. E l'Etna è luogo propizio ai visionari, lo spazio dove l'uomo non può sfuggire a se stesso, dove il vento soffia al suo orecchio; spazio aperto alle “voci del silenzio”, dove egli sente che incontrerà qualcosa o qualcuno che lo superi, sia esso dio o demonio.

“Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto”. Con questa citazione dal libro dell'*Esodo* e una ampia panoramica dell'Etna, da destra verso sinistra, partendo dal cono fumante del cratere centrale, Pasolini apre *Teorema* e introduce il *Leit motiv* del deserto che sembra indicare nell'ospite misterioso una presenza divina.

*Teorema* è la vendetta del sacro, che travolge la società borghese che l'ha rifiutato a favore del consumismo, una religione di conforto e di sicurezza. L'opposizione al mondo borghese significa per Pasolini opposizione alla società nel suo complesso, perché ai suoi occhi le peculiarità della borghesia hanno permeato la società del benessere a tutti i livelli. Siamo in pieno 1968, nel cuore della contestazione. Il regista sembra dirci: se c'è una violenta opposizione al consumismo non può essere che di carattere sacrale, divino. La sacralità come rifiuto del materialismo, come opposizione ai miti del consumismo. Il senso del divino, del sacro non può che porre contro la civiltà del benessere.

La città, la fabbrica, la famiglia come luoghi della falsa sicurezza, L'Etna come luogo della spiritualità, come anticamera della religiosità, quindi come luogo dell'inquietudine. Da qui l'immagine finale dove

il padre, ridotto alla sua originale nudità, va urlando la sua disperazione come un fanciullo (se non proprio come una bestia ferita) tra la terra e il cielo, alla ricerca dell'innocenza dell'inizio, del contatto diretto con Dio in una natura ritornata a essere verginale, come può esserlo l'Etna.

L'Etna è ancora una volta il deserto su cui soffia il vento, l'unico alito di vita, immagine simbolica di un parlare figurato e per astrazioni, che a intervalli puntuali, per tutto l'arco del film, accompagna il cambiamento dei personaggi fino alla resa finale del padre. "Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato e hai prevalso" (Geremia). L'Etna, dunque, come luogo di solitudine irrimediabile ma anche come *metànoia*, come luogo di conversione, di cambiamento.

Con *Porcile*, successivo appena di un anno a *Teorema*, Pasolini torna sull'Etna per continuare a raccontare un atto di insubordinazione, di rivolta contro il padre. "Ma sbaglierebbe — ci suggerisce il regista — chi considerasse il personaggio di Pierre Clementi un roz-zo bandito: egli è un intellettuale che aspira alla santità; è un santo della contestazione globale; è un santo alla rovescia; le sue ultime parole: "Ho ucciso mio padre, mi sono cibato di carne umana, tremo di gioia" sono simili alle parole di un martire. Egli glorifica il suo peccato, mediante il quale ha potuto ribellarsi contro la società". Utilizzando al meglio lo straordinario paesaggio lavico, che, con la sua forza icastica mette in moto un'enorme carica comunicativa spingendo il film verso un approfondimento della ricerca visiva, Pasolini fa dell'Etna un "mondo a parte", l'ultima scia di qualcosa davvero preistorico.

Egli contrappone la bellezza primitiva e sacrale del paesaggio arcaico etneo all'orrore della civiltà moderna.

Ma con l'incupirsi della parabola pasoliniana anche l'Etna cambia i propri connotati. Ne *I racconti di Canterbury* del 1972 il regista utilizza il nero della fumante colata lavica di Fornazzo per ambientarvi la scena dell'inferno. In un'atmosfera da tragedia schiere di dannati errano percossi dai demoni fra pianti e lamenti.

La montagna, luogo del mito e della spiritualità, dove un tempo era possibile purificarsi e incontrare un Dio liberatore, ora diviene scenario infernale, luogo abitato esclusivamente da satana.



## L'ESTREMO CIMENTO DIDATTICO

Le ultime cose tendono sempre a diventare "le cose ultime": testamentarie, come suol dirsi; e puntualmente è accaduto per *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, ultimo film e ultimo testo ufficiale di Pasolini, che nella scelta estrema della grammatica combinatoria di Sade "perfeziona" la testualità strutturale dei film della *Trilogia della vita* in una combinazione di retorica e di ideologia che costituisce la chiave di lettura della Sodoma pasoliniana.

Nel febbraio 1975 comincia a girare *Salò*, dopo essersi appropriato di un progetto che appariva sempre meno nelle corde del regista di *Ostia* e *Storie scellerate*, Sergio Citti, mentre per lui diventava il perfetto veicolo didattico per un "discorso" sulla società italiana e quella giovanile in particolare. Sue, naturalmente, sono le idee che fanno da lievito decisivo per la sceneggiatura: rimodellare il triadismo dantesco e spostare cronotopicamente i fatti del romanzo nel cuore della storia d'Italia, in quella Repubblica Sociale che per prima saggia la forma repubblicana, e anche per questo può suggerire, simbolicamente e corposamente, quell'idea pasoliniana di "continuità" tra poteri per cui, pur nella radicale transizione dalla dittatura alla democrazia, l'Italia contemporanea vivrebbe una sorta di osmosi tra arbitrio politico-istituzionale (il regime nazifascista, dove il potere è istituzionalmente assoluto) e arbitrio economico-sociale (il potere neocapitalistico-consumistico che si esprime nel "regime democristiano" e, soprattutto dagli anni Sessanta, in una gestione politicamente allargata e tecnocraticamente più "funzionale").

Con la lucida razionalità della parola Pasolini definisce la situazione nell'*Autointervista* sul "Corriere della Sera" del 25 marzo 1975<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> *Il sesso come metafora del potere* è il titolo riportato dal quotidiano. L'*Autointervista* si legge anche in AA.VV., *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.

dove costruisce una genealogia ideale ed estetica del film che sta girando (le riprese dureranno fino a maggio): si trattava infatti di creare le condizioni perché esso, così diverso dagli altri e dalla *Trilogia della vita*, fosse recepito non come uno strappo violento alla sua poetica, ma come il radicalizzarsi di una linea conoscitiva maturata nel nuovo clima italiano. E ci pare importante che, mentre gira un film estremo da rischiare di vanificare la propria intenzione "didattica"<sup>2</sup> e addirittura la sua stessa esistenza di testo visibile (Pasolini era troppo esperto di persecuzioni censorie per non prevedere minacce gravissime a un'opera come la sua: ciò che regolarmente sarebbe avvenuto)<sup>3</sup>, l'intellettuale si rivolga dalle pagine del maggior quotidiano italiano — quello stesso degli articoli destinati a confluire in *Scritti corsari* e in *Lettere luterane* — per annunciare, spiegare, motivare, preparare, ricorrendo a un artificio di godibile intrattenimento per aumentarne l'ascolto. È un dato che dovrebbe far riflettere quanti hanno visto in *Salò* l'esito di una rinuncia disperata, il frutto perverso di un solipsismo tragicamente votato all'autodistruzione e alla morte, alla totale solitudine e al silenzio: elementi che possono entrare nella cifra del film e in parte, consciamente o inconsciamente, motivarlo, ma non suggerirne una lettura univoca nel senso di un decadentistico *cupio dissolvi*. Il percorso genetico e creativo si alimenta così d'interviste e dichiarazioni, tracciando negli stessi mesi del lavoro creativo un ramificato percorso "teorico" di esplicitazione saggistica,

---

<sup>2</sup> Era quanto prevedeva, con sofferta amarezza, Sciascia: "Il film di Pasolini è senza dubbio importante: importante come conclusione della sua autobiografia, importante per chi come me sente il bisogno di ricostruire la sua vita, di spiegarsela, di capirla con umiltà e insieme con pietà; di capire la sua scelta, di capire il suo "suicidio". Ma a che serve, per la generalità degli spettatori; a che serve per le masse che lo consumeranno? [...] i più non ne avranno che nausea ed orrore: e o sentiranno l'impulso di ripagare con la violenza tanta violenza (magari sfasciando il cinema) o sentiranno tanta disperazione e dannazione da trovarsi ad invocare Dio come nel film la vittima, come la ragazza di cui dice Paulhan che si è fatta monaca dopo aver letto Sade". *Nero su nero*, in *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, pp. 775-776.

<sup>3</sup> Per le vicende censorie e processuali di *Salò*, nel quadro di una più ampia casistica del genere, cfr. AA. VV., *Pasolini cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, a cura di L. Betti, Prefazione di A. Moravia, Milano, Garzanti, 1977, pp. 213 sgg. Un documento importante di costume italiano è la motivazione della sentenza di condanna del film (Tribunale civile e penale di Milano – I sezione penale – 30 gennaio 1976), integralmente riportata in "Cinema nuovo", XXV, n. 244, novembre-dicembre 1976, pp. 434-443.



libellistica, giornalistica in cui entra logicamente la linea di scrittura che dagli *Scritti corsari* conduce e culmina nelle *Lettere luterane*<sup>4</sup>, coopera il sotterraneo lavoro attorno a quella *summa* che prometteva d'essere il megaromanzo poi pubblicato come enorme frammento dal titolo *Petrolio*<sup>5</sup>, dove i temi "pubblici", fortemente intrecciati con quelli "privati" di Carlo-Tetis (frenesia sessuale senza freni parentali o sociali), portano pure alla figura sdoppiata di Carlo-Polis ("illuminata" volontà di potenza negli anni dell'espansione italiana verso il petrolifero Oriente, e poi dell'ambiguo stragismo nero), e quindi si dispongono proprio nelle dimensioni tematiche e simboliche individuate da Pasolini, con quel *cosmopolitismo tecnocratico* che richiama il forte asse ideologico di un romanzo concepito come un *Satyricon* moderno per la varietà dei contenuti e per la pluralistica struttura formale. Alla fine di questo imponente lavoro sarà il film a dover dire tutto di sé, nel suo proprio linguaggio; ma in esso culminerà un'intera stagione di disillusioni, polemiche, battaglie intellettuali, provocazioni, letture critiche, riflessioni letterarie, memorie filmiche: nella forma sintetica di un raccontare per immagini ch'è anche rappresentare e (di)mostrare, e con quel raptus momentaneo, quella imprevedibile creatività, quella possibile sublimazione che solo il cimento del linguaggio visivo, dalla prima inquadratura fino al montaggio definitivo, può generare.

Per il "Corriere" Pasolini insiste sul rapporto dialettico, ch'è precisa dichiarazione di poetica, con la *Trilogia della vita*:

Ho evocato nella "Trilogia" i fantasmi dei personaggi dei miei film realistici precedenti. Senza più denuncia, ovviamente, ma con un amore così violento per il "tempo perduto", da essere una denuncia non di qualche particolare condizione umana ma di tutto il presente (permissivo per forza). Ora siamo dentro quel presente in modo ormai irreversibile: ci siamo adattati. La nostra memoria è sempre

---

<sup>4</sup> P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975 (1990, con prefazione di A. Berardinelli); *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976. Sui percorsi intellettuali dell'ultimo Pasolini cfr. G. C. Ferretti, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976; e R. Rinaldi, *L'irriconscibile Pasolini*, Rovito, Marra, 1990, pp. 241-276.

<sup>5</sup> P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992. La cura del testo è di M. Careri e G. Chiaricossi, con la supervisione di A. Roncaglia; la *Nota filologica* (pp. 569-581) è di A. Roncaglia. Per le discussioni sul progetto di romanzo cfr. AA.VV., *A partire da "Petrolio". Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M. A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995.

cattiva. Viviamo dunque ciò che succede oggi, la repressione del potere tollerante, che, di tutte le repressioni, è la più atroce. Niente di gioioso c'è più nel sesso. I giovani sono o brutti o disperati, cattivi o sconfitti...

È una lettura della *Trilogia* che Pasolini dà *a posteriori*: per questo finisce col rimarcare una “genesì polemica” rinvenibile più in una sorta di architettura esterna, dell'intelletto raziocinante, che nella natura intrinseca di quei film; e tuttavia è importante cogliere la dialettica che l'autore suggerisce tra testi così radicalmente lontani: se *Salò* segna una sensibile svolta di temi e di stili, si tratta, a ben guardare, di facce complementari di una concezione del passato e del presente, del sesso come atto individuale e linguaggio sociale. Pasolini non rinnega, tra l'altro, il proprio “vissuto”, la sua nuova solitudine, il sentire lontani con un ragazzo tutti i ragazzi d'Italia: ed è come se la scoperta di un “tradimento” individuale lo aiutasse a svelare quello collettivo, di una generazione appiattita e “omologata” tra uniformità consumistica e nevrosi di massa. Quanto all'eros, già libero e anarchico nella *Trilogia*, ora è violento nella sua coazione nevrotica, costrittivo nell'ipocrisia tolleranza, addirittura istituzionalizzato per le esigenze consumistiche che vogliono nuove regole sociali (dove il divorzio, l'aborto), mentre anarchico, irrelato e onnipotente è sempre e soltanto il Potere:

[...] tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile.

La consapevolezza d'autore è lucida come mai in passato: è come se Pasolini parlasse *dopo il film*, che invece è ancora tutto da vedere nel codice cinematografico suo proprio; e *Salò* risulta, col *Vangelo secondo Matteo*, il testo più pensato, meditato, preparato con la *ratio* dell'intellettuale e l'intero bagaglio del vissuto: liricamente manieristico il *Vangelo*, la cui ispirazione è propriamente poetica e pittorico-musicale<sup>6</sup>,

<sup>6</sup> Per la sceneggiatura originale cfr. P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, introduzione di M. Morandini, Milano, Garzanti, 1991 (1964). Ce ne siamo occupati in F. Gioviale, *Una madre in fuga nel “Vangelo secondo Matteo”: modello letterario, sceneggiatura, film*, in AA.VV., *Contributi per Pasolini*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, pp. 63-96.

drammaticamente monitorio *Salò*, tutto costruito, quasi metalinguisticamente, sui poli ossimorici tragico-comico, sessuofobico-pornografico, ateistico-religioso: un meditato, ascetico esercizio di pedagogia giovanile, di senecana didattica del sangue, di catartico orrore dello stupro e della strage.

Il senso della presenza di Sade è dichiarato da Pasolini con precisione assoluta e, anch'essa, didattica; l'intervista a se stesso, d'altra parte, è un esempio mirabile della sua vocazione pedagogica<sup>7</sup>, perché l'artificio dello sdoppiamento intervistante-intervistato giova alla chiarezza addirittura didascalica delle risposte. Già ritenuto privo di espressività, tosto rivalutato in forza di argomentazione deduttiva (sicché si giungeva a un giudizio di "massimamente espressivo"), Sade viene integralmente riscattato dalle sue carenze di vivacità e di stile in nome di una grandezza assoluta nel proprio genere:

[...] De Sade è stato appunto il grande poeta dell'anarchia del potere. [...] Nel potere — in qualsiasi potere, legislativo e esecutivo — c'è qualcosa di belluino. Nel suo codice e nella sua prassi, infatti, altro non si fa che sancire e rendere attualizzabile la più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli: cioè, diciamolo ancora una volta, degli sfruttatori contro gli sfruttati. L'anarchia degli sfruttati è disperata, idillica, e soprattutto campata in aria, eternamente irrealizzata. Mentre l'anarchia del potere si concreta con la massima facilità in articoli di codice e in prassi. I potenti di De Sade non fanno altro che scrivere Regolamenti e regolarmente applicarli.

In poche righe Pasolini ha riassunto, con rinnovato e inconsueto rigore 'marxista', la condizione di sfruttatori-sfruttati, il contrasto radicale tra anarchia solo sognata o rivissuta (quella della *Trilogia*, culminante nell'esplicita fiaba del *Fiore*), e anarchia vera, esibita e codificata. Infinitamente liberi di oltraggiare, violentare, seviziare e uccidere, i potenti di Sade — come quelli del nazifascismo e, simbolicamente, di un potere assoluto *tout court* — creano una *sovrastuttura ideologica* sulla struttura del potere economico e sulla sovrastuttura del potere politico: quella dei codici e dei regolamenti, vessatori e iniqui per i deboli, che pagano nella *sostanza* l'arbitrarietà di quelle leggi; gratificanti e liberatori, dietro le apparenze degli obblighi sociali, per i forti, che possono trarre ulteriore spasimo di libidine dal rego-

---

<sup>7</sup> Sul "pedagogo" cfr. E. Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa* (Pedagogia, Eros, Letteratura dal mito del popolo alla società di massa), Milano, Bompiani, 1985, soprattutto pp. 5-48 e 167-215.

lare e dall'obbedire, dal rispettare e dall'infrangere: di quei codici, infine, essi sono i supremi custodi. Nel film tutto ciò si realizza

[...] più o meno come nel libro di De Sade: quattro potenti (un duca, un banchiere, un presidente di tribunale e un monsignore), ontologici e perciò arbitrari, "riducono a cose" delle vittime umili. E ciò in una specie di sacra rappresentazione, che seguendo probabilmente quella ch'era l'intenzione di Sade ha una specie di organizzazione formale dantesca. Un Antinferno, e tre Gironi. La figura principale (di carattere metonimico) è l'accumulazione (dei crimini): ma anche l'iperbole (vorrei giungere al limite della sopportabilità).

A distanza di meno di tre mesi dall'*Autointervista* lo stesso "Corriere" pubblicava l'*Abiura*. Come che sia (e mettendo nel conto grumi interiori, angosce, ingorghi psicologici), Pasolini continua a impiegare, da scrittore, l'alta retorica classicista degli stili diversi nelle forme variate del discorso: se quello dell'*Autointervista* era espositivo-discorsivo-esplicativo-commentativo, amabilmente dialogato tra due interlocutori con diversa funzione dialettica (c'è l'interrogante, che stimola e garbatamente sollecita, e a momenti incalza perché si risponda, si chiarisca; c'è l'interrogato che non si sottrae al gioco maieutico, e gradualmente puntualizza fino a un'esposizione chiara e distesa), quello dell'*Abiura* è ammonitorio-profetico-didascalico-sarcastico, tutto in prima persona, con un io lirico che si accampa in solitario monologo, un turbato e provocato tribuno che smorza il furore solo per via di trattamento linguistico sintatticamente elaborato, munito di un'oratoria ora seccamente "atticista" ora tornitamente "asiana". I due testi a noi paiono momenti diversi, e ancora una volta specularmente complementari nella loro calcolata capacità di interazione, di un rigoroso leopardismo pasoliniano: da una parte la calma serena, lucidamente e un po' melanconicamente commentativa, delle più discorsive tra le *Operette morali*, dall'altra la cosmicità turbata del *Canto notturno*, lo spento e stranito sarcasmo di *A se stesso*, lo slancio tribunizio che liricamente si slarga in meditazione cosmologica e metafisica, ma coi piedi ben piantati nel mondo reale, della *Ginestra*. Più volte come sospeso fra idillio e tragedia, Pasolini ci consegna da ultimo, col romanzo parziale e "involontario" di *Petrolio*, momenti di orrido vero, gridati e osceni, e altri di altissimo idillio lunare; e anzi la discesa agli inferi della degradazione sessuale e dell'abiezione oscenamente masochistica (attraverso il suo Carlo che si sente trasformare in donna), proprio quando tocca il fondo della laidezza, dello stile impuramente "comico" volto a pedinare la casistica

della degradazione sessuale, ne riceve una spinta per risalire alla nettezza e limpidezza di enunciazione, alla prosa in lingua forse più alta di tutto Pasolini. E può essere il momento turbato e solenne, a partire da una carnalità non più gridata ma dilatata a simbolo di misterica legge universale, della dissertazione metafisica dentro un ideale *Zibaldone*<sup>8</sup>:

Da parte di chi è posseduto colui che possiede è dunque sentito come un Bene, anche se esso implica il sacrificio, il dolore, l'umiliazione, la morte. L'urto che viola la carne, si estende su tutto l'infinito fronte della carne, non in un punto solo. L'intero corpo, la cui coscienza dall'interno è illimitata perché coincide con quella dell'universo, è coinvolto dalla violenza con cui colui che possiede si manifesta, e che non conosce pietà, mezzi termini, rispetto, proroghe: la sua voglia di possedere non concede limiti a chi è posseduto, che deve essere ciecamente passivo, obbediente, e a cui tutt'al più, anche nella sofferenza e la degradazione, può essere solo concesso di manifestare la sua gratitudine. D'altra parte è fuori discussione che il Possesso è un Male, anzi, per definizione, è IL Male: quindi l'essere posseduti è ciò che è più lontano dal Male, o meglio, è l'unica esperienza possibile del Bene, come Grazia, vita allo stato puro, cosmico.

Nell'*Abiura* (non ci soffermeremo su un testo sempre citato), mentre dichiara e quasi grida una tematica di furore non più represso, di amore cangiatosi in odio ("L'intransgredibile dato di fatto che, se anche volessi continuare a fare film come quelli della *Trilogia della vita*, non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali. Naturalmente parlo di *questi* corpi, di *questi* organi sessuali. Cioè dei corpi dei nuovi giovani e ragazzi italiani"), l'intellettuale-profeta parla di maggiore "leggibilità". *Salò* nasceva, dunque, come sfida provocatoria soprattutto per i giovani, oggetti di lussuosa vessazione e però corpi-anime da strappare alla loro passività consumisticamente manipolabile. Opposto e speculare al *Vangelo*, opera che parrebbe di altro autore, *Salò* è un "discorso" che dantesca mente potrà rivolgersi a pochi (e non — per logica censura — ai ragazzi che pure lo incarnano), perché poi lo facciano conoscere a tutti. Così del resto, negli anni Sessanta, nasceva il teatro di Pasolini, che puntava assai in alto, verso una ieraticità da tragedia modernizzata nella "impurità" dei contenuti, eppure librata in uno stile splendidamente "letterario", in versi, e dunque rivolta, coraggiosamente, a pochi: a quelli che per

---

<sup>8</sup> P. P. Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 319.

tempo, per fortuna e per virtù, avevano assimilato il “pan de li angeli”, consapevoli avanguardie borghesi di un auspicato messaggio di popolo<sup>9</sup>.

La leggibilità di *Salò* non poteva significare immediata referenzialità: semmai, travestimento cifrato e “in costume” di una rappresentazione allegorica — un mistero, una sacra rappresentazione — del potere in azione, del potere onnipotente e delle sue vittime: come nella repubblica fascista, dove il potere politico è condizionato dalla forza degli eserciti e degli apparati nazisti, mentre quello dei gruppi e degli individui s’immagina esercitarsi più liberamente nel culto aristocratico delle prerogative concesse a pochi. E anzi, il clima di guerra e l’eccezionalità del momento (in parziale analogia col romanzo, dove la condizione privilegiata dei libertini protagonisti è ricondotta alle conseguenze sociali delle guerre condotte da Luigi XIV)<sup>10</sup>, motivano la sfrenatezza e la contestualizzano, un po’ come accadeva nella stessa cornice del *Decameron* o, altrove, in certo Poe (viene in mente *The*

<sup>9</sup> P. P. Pasolini, *Teatro*, prefazione di G. Davico Bonino, Milano, Garzanti, 1988. Contiene il *Manifesto per un nuovo teatro* (pp. 713-732). L’edizione più completa, comprensiva di abbozzi giovanili e traduzioni, si ha ora in P. P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordey, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 2001.

<sup>10</sup> *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'école du Libertinage*: Sade, *Oeuvres*, I, édition établie par M. Delon, Introduction par M. Delon (pp. IX-LVIII), *Sade philosophe* par J. Deprun (pp. LIX-LXIX), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, p. 15: “Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cours de son règne, en épuisant les finances de l'État et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'ils font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages”. Quanto alla grafia del titolo cfr. *Notes et variantes*, p. 1134: “Sur le manuscrit, le titre est écrit en chiffres: *Les 120 Journées de Sodome*. Maurice Heine, Gilbert Lely et la plupart des commentateurs ont scrupuleusement respecté cette particularité graphique. La nouvelle édition “mise en place” par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert (*Oeuvres complètes du marquis de Sade*, Pauvert, 1986, t. I) transcrit en lettres *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. Dans la logique de la modernisation de la graphie, nous adoptons la même présentation du titre”. Del romanzo, avviato forse nel 1782 e rimasto (verosimilmente) incompiuto, esistono diverse traduzioni italiane. Ci limitiamo qui a indicare l’elegante e accurato D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*, con saggio introduttivo di R. Barthes, trad. it. di A. Fiocchi, Parma, Guanda, 1983; e Sade, *Opere complete: Le 120 giornate di Sodoma*, a cura di G. Nicoletti - *Storielle e racconti*, trad. it. di L. Collodi, con saggio introduttivo di G. Nicoletti, Roma, Newton Compton, 1993, e con biografia e bibliografia.

*Masque of the Red Death*). Eppure molti non compresero il senso della metafora repubblicana, il simbolismo spettacolare di quella scenografia d'ambiente, di costumi, di emblemi militareschi, cioè l'intero apparato della "teatralità del potere"; e stupisce che un Roland Barthes, altrove — e proprio per Sade — semioticamente agguerritissimo<sup>11</sup>, stroncasse il film accusandolo di non avere inteso né il fascismo né Sade<sup>12</sup>: come se Pasolini avesse voluto fare un film sul fascismo, e se lo stesso Sade non fosse un superbo pretesto di lingua e di struttura per una ricognizione allegorica sull'oggi, sul presente consumistico, sullo spossessamento mercificante dei corpi, sull'atroce dialettica tra sopraffattori e sopraffatti, in cui le vittime fatalisticamente si prostituiscono al male, di là da disperate proteste individuali (il giovane che fugge nel Prologo, ucciso dai soldati nazisti; la fanciulla sgozzata davanti a un'icona della Vergine; la ragazza che invoca la morte in luogo dell'oltraggio a lei stessa e alla memoria della madre). Quell'ambientazione, mentre rinuncia al più ovvio *décor* della Francia libertina e mescola simbolicamente quattro livelli temporali (il "passato" di Sade e il suo "presente", in forma implicita; il "passato" fascista d'Italia e il suo "presente" di tolleranza consumistica, nella lettera del testo e nel suo profetismo), non si pone certo il problema di una restituzione filologica della Storia, che in sé non ha mai interessato Pasolini sceneggiatore, disposto piuttosto all'arbitrio anacronistico, alle architetture senza tempo, alla brusca irruzione del presente-futuro (si pensi a *Edipo re*, a *Medea*, allo stesso *Decameron* tutto riletto in chiave napoletana). Così in *Salò* la tragedia del potere e della strage può sinistramente mescolarsi con uno straniamento umoristico insipido e greve, il momento specifico del raccontare legarsi alla rievocazione nostalgica del teatro di varietà (le ruffiane-gentildonne che scendono da scale presentandosi al pubblico in attesa) e perfino del cinema muto (le sequenze musicalmente senza parole del Girone del Sangue), in generale del passato usato come artificio antifrastico e distraente. Splendida l'idea di riconvertire le narratrici di Sade, dopo cancellate le orride vegliarde con cui i libertini si abbandonavano a lascivie iperboliche e assurde, in tre eleganti signore di antica e un po' sfatta bellezza, corporei e metalinguistici "segni" del passato d'Italia

<sup>11</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971; *Sade, Fourier Loyola. La scrittura come eccesso*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977, pp. 5-26 (*Sade I*), 111-158 (*Sade II*), 161-170 (*Vita di Sade*).

<sup>12</sup> Id., *Sade-Pasolini*, in "Le Monde", 16 juin 1976.

tra teatro e cinema, che fanno da singolare contrappunto alle turpitudini, alle efferatezze, agli eccessi incestuosi (i Signori sposano e scambiano le rispettive figlie), onanistici, sodomitici, scatologici, blasfemici, coprolalici e coprofagici. Il laidume viene così 'citato' tra le supreme eleganze di un film come non mai in Pasolini attento all'ordine simmetrico dell'inquadratura, alla precisione figurativa della fotografia, alla scioltezza di montaggio, ai tempi distesi, al lavoro "ben fatto"<sup>13</sup>.

Dentro quest'architettura insolitamente e studiamente rigorosa (che a qualcuno avrà fatto rimpiangere le sgheembe incursioni d'immagini e di volti, i tempi caracollanti e picareschi, le febbrili durezza di un montaggio irregolarmente tirato via: ovvero il fascino irresistibile del primo Pasolini, che inventava un linguaggio virtuosamente digiuno di tecnica e stracolmo di poesia), il regista recupera il ritualismo strutturale e dialogico del teatro — *Affabulazione*, *Orgia* — come le costruzioni dimostrative di *Teorema*, il fascino naïf di *Porcile* specie nel versante della brechtiana didattica, tra paradossale e umoristica, dell'episodio tedesco (non a caso servito da due grandi maschere come Ugo Tognazzi e Alberto Lionello), la struttura metanarrativa della *Trilogia*: e qui non vorremmo dimenticare, tra i possibili testi di (oggettivo) riferimento, il *Marat-Sade* drammatico di Peter Weiss, del 1964, e quello filmico ricavatone nel '67 da Peter Brook sulla scia del suo grande spettacolo scenico<sup>14</sup>; o, come immediato precedente, *La grande abbuffata* di Marco Ferreri, che appena nel 1973 aveva imma-

<sup>13</sup> " [...] questo non è un film di raccolta di materiali, è un film già montato mentre lo giro, voglio perciò che sia perfetto, esatto come un cristallo. Per cui questa volta, agli attori professionisti chiedo il massimo professionismo e pretendo il professionismo dagli attori non professionisti". G. Bachmann e D. Gallo, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in "Filmcritica", agosto 1975, p. 235.

<sup>14</sup> Il titolo completo del dramma di Weiss, in italiano, è *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese de Sade*, Torino, Einaudi, 1967. In effetti Sade era stato trasferito dalla Bastiglia, dove nel 1795 aveva ricopiato *Le 120 Journées de Sodome*, al manicomio di Charenton, e lì — appassionato com'era di teatro — organizzava spettacoli. La potenza drammatica del testo di Weiss e dello spettacolo viene esaltata visivamente dal film di Brook, in cui Sade è interpretato dal grande attore inglese Patrick Magee (di cui vogliamo qui ricordare, di là dalle molteplici performances teatrali, il memorabile scrittore "progressista" di *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick). Una interessante lettura comparata conduce S. Sontag, *Marat/Sade/Artaud*, in *Contro l'interpretazione*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1998 (1967<sup>1</sup>), pp. 213-228 (ed. orig. *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1964).



ginato un'evidente situazione da *120 giornate* riunendo in una villa nei dintorni di Parigi un gruppetto di borghesi in vena di eccessi (tra cibo e sesso), non più iperbolici "eroi nietzschiani" ma narcisistici antieroi votati all'autodistruzione<sup>15</sup>.

Come già nella *Trilogia*, autentico tripudio del nudo femminile e maschile, in *Salò* i corpi vengono ancora esibiti, ma ora fissati in pose statuarie ora squadernati in movenze animalesche. Se la bellezza continua a far mostra di sé nel vigore o nell'efebismo dei giovani, nelle figure ben tornite delle ragazze, la fissità fotografica di molte inquadrature è interrotta e contraddetta dall'irruzione dell'atto violento, dal repentino vilipendio di quanto è morale e sacro, dall'osceno mescolarsi di estetiche stilizzazioni (ambienti, scenografie, costumi, vestiti, quadri d'autore di segno avanguardistico, citazioni dotte di Nietzsche, Huysmans, Proust, San Paolo, *Dada*) con discorsi oltraggiosi, colmi di nequizie, d'informazioni o azioni di bassa scatologia. La rappresentazione rituale quasi mai può diventare "sacra", solenne, per la sistematica infrazione "comica", per il paradosso iperbolico già attenuato rispetto all'assurdo di Sade (piaceva anche per questo ai surrealisti, a Buñuel, che "citava" le *120 Journées* in *L'Age d'or* e reimpiegava Sade tra *Belle de jour* e *La vie lactée*), eppure persistentemente "eccessivo": sicché, per restare in area francese, su Artaud pare innestarsi Ionesco per il gusto dell'insignificanza irridente, rimarcata dalla recitazione sopra le righe e "detta" di doppiatori dilettanti (Marco Bellocchio, o Giorgio Caproni!). Fino alla repellenza escrementizia (oscena, certo: ma non più della dantesca Taide e delle sue "unghie merdose") di sequenze che, nei limiti del possibile fedeli a Sade, dilatano l'eccesso alle soglie estreme della percepibilità "seria", cioè non parodistica: perché nella pagina si può dire tutto e la grammatica può rendere "vero" anche l'assurdo, purché definito secondo logica linguistica, mentre nella scena o nella sequenza il dato referenziale deve acquisire una sua oggettività, un suo ordine di credibilità, se non voglia disperdersi nel calderone dell'inverosimiglianza o nell'effetto involontariamente comico. Immagini di contenuto estremo, ridefinite e allegorizzate dal contrasto umoristico della parola, da

<sup>15</sup> Pasolini si era occupato del film di Ferreri e dei suoi tratti "alla De Sade" nell'articolo *Le ambigue forme della ritualità narrativa*, in "Cinema nuovo", XXIII, 231, settembre-ottobre 1974; ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1999, pp. 2652-2661 (in particolare pp. 2656 sgg.).

un'amara ironia che può significare per l'autore una impietosa coscienza di sé, una espiazione in effigie dei propri sensi di colpa, generati non tanto da retaggi cattolici (visibili, semmai, nella medievale ritualità della messinscena) ma da una persistente tensione d'infelicità, dal pensiero nevrotico di una vecchiezza forse destinata alla solitudine: senza più l'amatissima madre, con occasionali compagni lontani e ostili.

Un marxismo apocalittico, marcusiano, lucidamente "occidentale" e immune da lusinghe misticheggianti, da consolazioni terzomondiste: questo è, ormai, il fondo ideologico che si agita, pessimisticamente, in Pasolini. Liberatosi dei freni e delle bardature nazionalsocialiste, dei miti patriottici e della mistica del potere, il capitalismo — nella lucida prospettiva del "luterano" — distrugge la sua stessa dialettica storica e culturale di progresso-reaione nell'assenza crescente di alternative (e Pasolini conosceva *solo* la crisi del marxismo, non l'attuale "pensiero unico"...). Tramontata l'ipotesi "rivoluzionaria", il mito del proletariato, l'utopia dei popoli lontani e incontaminati; divorate in pochi anni e mesi tutte le mitografie personali, dalla innocenza di borgata alle virtù popolari e contadine, dalle culture tradizionali alla fierezza sorgiva dei mondi esotici, delle etnie, minoranze, diversità; il capitalismo, conquistate tutte le sue "libertà" e sconfitte le idee di palingenesi religiosa, si appiattisce a consumismo che tutto omologa e divora per restituirlo come mercificato "rifiuto". Da qui il grottesco della dimensione coprofagica, che l'immagine amplifica fino al ribrezzo fisico rendendo per molti filmicamente intollerabile quanto nelle *120 Journées* è suprema trasgressione ludico-letteraria, indicibile eccesso col quale il mondo adulto del vizio riscopre come perversioni le irrazionali innocenze dell'infanzia, in un gioco regressivo e puerile scelto per questo dalla luciferina intelligenza dei libertini, a dimostrare la propria onnipotenza perfino sulle leggi di natura, sul buono e sul cattivo, sul piacevole e sul disgustoso.

In Sade si tratta, infine, di sfidare superomisticamente ideali, norme, leggi, consuetudini, convenzioni: dalla tutela della vita alla maternità, dall'istituto matrimoniale all'amore di coppia, dalla fecondità riproduttiva al rispetto dei sentimenti, dalle regole del consorzio umano alle leggi sociali e così via, fino al più piccolo costume domestico. Non c'è norma — giuridica, etica, sociale, comportamentale — che non venga rovesciata in un rituale alternativo, "buono" perché così voluto, secondo "eccesso", da legislatori autoinvestitisi di suprema autorità. In Pasolini il discorso si sposta, tra vaghezza simbolica e razionalità allegorica, sugli emblemi della contemporaneità intesi come

disordine sociale, ingiustizia, prepotenza di classe, intoccabile struttura economica. È l'inferno del Capitale, traslato nelle insegne "assolute" di Salò (metafora del potere elitario, arbitrario, violento) e trasfigurato nell'apatico orrore di un quotidiano rito cannibalico.

Conosciuto il Cristo nell'uomo, nell'emarginato, nel reietto, riconosciuto nella lettera e nello spirito del Vangelo di Matteo come simbolo figurativo e rapimento di poesia, come rabbia e come dolcezza, Pasolini aveva creduto di poterlo disperdere panteisticamente nella gaia sessualità naturale di lontani mondi raccontati, dalla Napoli boccaccesca di Andreuccio, dilatata a cosmo arcaicamente felice, all'Inghilterra orgogliosa e operosa di Chaucer, e infine al favoloso Oriente di mille fiabe: lì sembrava che Dio non occorresse, perché di continuo celantesi e svelantesi nei volti e nei corpi di giovani senza tempo, nell'utopia di cosmi gaiamente poveri, senza gli oltraggi della storia e le durezza della lotta di classe. Quei miti ora tramontano in una personalissima *Götterdämmerung*, sarcasticamente seppelliti col disprezzo delle presunte, ipocrite virtù dei giovani "attuali": e quindi di sempre, perché questi sono figli-immagini di quelli. L'artista, tuttavia, finiva con l'operare un duplice "recupero" sui propri disincanti ideologici, l'uno disperatamente religioso, attraverso l'evangelica invocazione a Dio ("perché ci hai abbandonato?") delle fanciulle oltraggiate: un violento "strappo" nel cielo blasfemo di Sade; l'altro persistentemente rivolto a una pedagogia giovanile, allorché due ragazzi-miliziani, deposte le armi, ballano fra loro su una musicchetta d'epoca, quella dei titoli di testa, che ora chiude circolarmente il film. Apatica, connivente indifferenza ovvero antica, misteriosa innocenza?

FERNANDO GIOVIALE



## PASOLINI, SERGIO ENDRIGO E UN TESTO PER MUSICA

Abbandonata Casarsa in compagnia della madre, Pasolini giunge a Roma nel gennaio del 1950 convinto di dare una svolta alla propria vita. L'illusione però di un domani migliore cade ben presto sotto l'incalzare delle privazioni e degli stenti dovuti alla mancanza di un posto soddisfacente. Mentre insegna in una scuola di Ciampino, trova le prime collaborazioni alla RAI e a giornali di poco conto; nel frattempo amici influenti cercano di aprirgli le porte della grande editoria. Finalmente ottiene da Guanda l'incarico di allestire un'antologia della poesia dialettale del Novecento, cui lavorerà intensamente in collaborazione con Mario Dell'Arco (il volume uscirà nel 1952)<sup>1</sup>. È la prima avvisaglia di un interesse critico verso una letteratura "diversa", se non anti-accademica, almeno non accademica, che proseguirà nei giro degli anni successivi con l'imponente raccolta del *Canzoniere italiano* (1955)<sup>2</sup> e il saggio *La poesia popolare italiana* (1960)<sup>3</sup>, le cui intelligenti riflessioni vanno ripercorse sommariamente per giungere a mettere a fuoco il nodo del nostro problema e spiegare il tentativo di avvicinamento di Pasolini al mondo della canzone cosiddetta "industriale" agli inizi degli anni Sessanta.

Dopo aver passato in rassegna con piglio da ricercatore e acutezza di giudizi i principali studi sull'argomento dall'età romantica in poi, lo scrittore friulano si chiede quale sia l'origine dell'atto poetico nella creatività popolare. Egli distingue, per così dire, due scuole di pensiero: quella che crede nel mito della "creazione collettiva", anonima,

---

<sup>1</sup> *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di P. P. Pasolini e M. Dell'Arco, Parma, Guanda, 1952 (rist. a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1995).

<sup>2</sup> *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, Parma, Guanda, 1955 (Milano, Garzanti, 1992<sup>3</sup>).

<sup>3</sup> *La poesia popolare italiana*, Milano, Garzanti, 1960, poi in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1962.

primitiva e aurorale e quella che, invece, opta per la “creazione individuale”, sempre distinguibile anche all’interno dell’apparente creazione di massa. Nel primo caso il vizio sta nel fatto che si è soliti applicare al mondo popolare attitudini e mentalità del mondo borghese forzando l’ideologia di fondo, perché chi giudica lo fa dall’alto della propria cultura e della propria educazione. Nell’altro caso si richiamano le opinioni del De Bartholomaeis, secondo il quale la poesia popolare non è fatta “dal popolo” ma “per il popolo”, che diventa così semplicemente il destinatario di un messaggio proveniente da un emissario, che sia anche individuo “che di quella massa fosse ‘tipo’, etnico ed etico, indifferenziato dagli altri e quindi autorizzato a inventare, a variare”<sup>4</sup>. Insomma, per Pasolini “l’antitesi fra ‘massa’ e ‘io’ presuppone [...] la soluzione dell’antitesi equivalente tra ‘cultura popolare’ e ‘cultura borghese’”<sup>5</sup>; tra i due poli esiste non un rapporto di contrasto ma di contatto e, sempre tenuto conto che la classe dominante trasferisce la propria ideologia a quella dominata, occorre pensare alla poesia popolare come a un prodotto di tale rapporto. Ma — precisa Pasolini — “la poesia popolare è, comunque, del tutto originale: non è contaminazione se non nei primi gradi della sua fase sia ascendente che discendente [...]”. I dati discesi dalla cultura superiore sono ‘adattati’ dalla coeva e ritardataria cultura inferiore alla preesistente poesia folclorica”. E conclude in questo suo sforzo di conciliazione tra i due termini: “Ecco perché un poeta popolare, pur muovendosi in una ideale zona franca di scambio tra due culture, può essere insieme *storicamente individuo*, in quanto, sia pur remotamente, appartiene alla cultura in evoluzione, e *astoricamente tipo* in quanto appartiene di fatto alla cultura tradizionale fissa e indifferenziante”<sup>6</sup>.

La nozione su cui Pasolini punta infine la sua attenzione è quella del “bilinguismo”, ma riferito all’ambito “sociologico”, che vuole intendere la poesia popolare come il risultato del contatto tra due classi sociali: una sorta di interscambio, insomma, tra direzione ascendente e direzione discendente. Ma se la spinta viene dall’alto, l’effetto “sarà sempre una poesia ‘cult’a’ che nel contatto o l’interesse (qualunque esso sia) col mondo inferiore, assume caratteri o di ‘macaronico’ [...] o di ‘squisito’; se invece la spinta viene dal basso si avrà la

<sup>4</sup> Ivi, p. 163.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>6</sup> Ivi, p. 165.

poesia popolare vera e propria: un'acquisizione di dati culturali e stilistici provenienti dalla classe dominante e una loro assimilazione secondo una fenomenologia da studiarsi nell'ambito di una cultura inferiore e primitiva<sup>7</sup>.

Il fatto è, però, che nel periodo in cui avanza le sue osservazioni (gli anni Cinquanta), Pasolini non può non constatare come il progresso e i mutamenti sociali abbiano fortemente diminuito la distanza tra le due classi producendo una sorta di livellamento, certamente negativo per la sopravvivenza del canto popolare spontaneo e genuino, o per lo meno di quello che in qualche modo ad esso assomiglia. Il *bilinguismo* (o *bistilismo*) sociologico tende a scomparire sotto l'influsso dell'emancipazione, sicché "il popolo moderno [...], cosciente di sé in quanto classe, e politicamente organizzato verso la conquista del potere, tende ad abolire l'irrazionale soggezione in cui per tanti secoli era vissuto: tende ad essere autonomo, autosufficiente nell'ambito ideologico: a dissimilarsi<sup>8</sup>".

E allora occorre trovare una nuova soluzione (o una nuova illusione): affidarsi cioè ad un fenomeno che popolare (in senso di diffusione) è già diventato da tempo e che agli avvisi degli anni Sessanta, con il risveglio e il benessere economico, tocca già punte speciali. Si tratta del mondo della canzone che, a parte i suoi risvolti commerciali non ancora del tutto sofisticati, dilaga nell'Italia del periodo soprattutto con i *cantautori*, la parte più nobile e anche più *letteraria* della cosiddetta "musica leggera". Non c'è da meravigliarsi (e Pasolini non era tipo da farlo); anzi, occorre sperimentare quella nuova strada non sottovalutando il nuovo contesto, dando il giusto senso storico agli eventi, magari richiamando, per convincere i più restii, il naturale accordo tra poesia e musica delle epoche antiche, trovatori compresi.

In un clima effervescente intriso di americanismi e di suggestioni ottimistiche provenienti d'oltralpe e d'oltremania, la musica italiana, tra riproduzioni e adattamenti innumerevoli, trova una sua linea intimistica che, pur esprimendosi in sordina, sottolinea dal profondo il disagio e l'insoddisfazione e, indirettamente, la protesta verso il trionfalismo dilagante. Nascono cioè i cantanti-autori, presto definiti con un fortunato neologismo *cantautori*. Oggi il termine è abusato e si finisce per confondere con il gruppo specifico anche gli autori-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 170.

<sup>8</sup> Ivi, p. 263.

cantanti, che nulla spesso hanno a che fare con i veri cantautori, che seguono un personale itinerario di ricerca espressiva e contenutistica. I cantautori infatti sono molto vicini agli intellettuali e si servono della musica per esprimere un pensiero o uno stato d'animo. Molti di essi hanno alle spalle ampie letture o si dedicano anche ad altre attività artistiche. A Genova in primo luogo si concentrano le esperienze di Gino Paoli, di Umberto Bindi, di Luigi Tenco, di Bruno Lauzi e, un po' più tardi, di Fabrizio De André. Essi anelano a un mondo diverso da contrapporre ai miti del benessere e del consumismo e cantano il loro malessere in una società che distrugge l'uomo e la sua creatività, che omologa irrimediabilmente: "Coi loro abbigliamenti eccentrici, coi loro atteggiamenti 'irregolari' (oltre che, naturalmente con le loro canzoni) i cantautori trasmettono all'Italia discofila e pudibonda di allora una carica di anticonformismo, di spregiudicatezza, un'ansia di rinnovamento, che non tarderanno a influenzare consistenti schiere di giovani che ben presto cominceranno a vestirsi alla maniera di Gino Paoli: maglioni neri all'esistenzialista, pantaloni di flanella spiegazzati, occhiali dalle lenti affumicate"<sup>9</sup>. Qualcuno vive il suo tempo con autentica disperazione, fino a tentare il gesto estremo del suicidio (Paoli nel 1963, Tenco, riuscendoci, nel 1967). L'Italia benpensante di allora è indifferente e la stessa stampa accoglie freddamente, se non con ostilità, le prove dalle strutture anticonvenzionali dei giovani musicisti. Di contro al canto come vaga intonazione lirica della più radicata tradizione, essi oppongono il sussurro; la voce non è quella spiegata e limpida, ma può essere il fremito anche rauco di chi esprime il dolore e la noia; la lingua e la sintassi usate non hanno più nulla della stilizzazione retorica della canzone italiana del passato, ma attingono al quotidiano e al parlato, così come la rima perde la sua sonorità esplicita per diradersi nelle assonanze e nella consonanze o per dissolversi del tutto. Si afferma insomma il *testo per musica* che racconta una storia, spesso triste o tragica, e che rappresenta un vero e proprio genere, solo apparentemente semplice (la combinazione non forzata tra le parole e la musica è in realtà un'operazione molto più complessa di quanto si possa immaginare).

I cantautori inventano nuovi simboli utilizzando gli oggetti e le presenze di tutti i giorni fino a toccare la banalità, anche se solo in apparenza: il pullover e il barattolo di Gianni Meccia, il cane di stoffa di Pino Donaggio, i sassi e la gatta di Gino Paoli parlano un linguaggio-

---

<sup>9</sup> G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, Bari, Laterza, 1985, p. 164.



gio comunicativo dalle valenze metaforiche e sono spesso i segni rimasti di una disillusione, di un amore svanito nel nulla, del sentimento del tempo.

D'altra parte, se il primo giudizio della stampa specializzata è venato di diffidenza (come sempre succede per le vere innovazioni), bisogna dire che il mondo della cultura cominciò al contrario ad interessarsi a questo materiale e qualcuno lo interpretò come espressione della nuova poesia, visto che quella colta diventava sempre più distante e aristocratica o, anche nelle sue forme sperimentali, sempre più incomprensibile. L'attaccamento delle nuove generazioni alle forme della canzone non evidenzia solo la loro "fame di poesia"<sup>10</sup>, ma anche un bisogno di sentirsi più direttamente coinvolti nella società in cui vivono per mezzo di strumenti più vicini ai loro interessi e certamente più comunicativi; le canzoni, inoltre, acquistano spessore culturale perché considerate da esperti linguisti come uno dei maggiori veicoli di diffusione dell'italiano<sup>11</sup>.

È in questo momento che alcuni scrittori si avvicinano al mondo della canzone trasformandosi in "parolieri" o facendo musicare alcuni loro testi poetici, forse per garantirne una maggiore diffusione. È questo lo scopo dell'incontro tra Pasolini e Sergio Endrigo che fruttò una ballata come *Il soldato di Napoleone*. Ma vediamo più da vicino la personalità di Endrigo.

Nel mondo dei cantautori italiani Sergio Endrigo è tra le personalità più spiccate. La sua musica non va confusa con quella della "scuola genovese" alla quale è stata spesso associata per semplificazione. Nato a Pola nel 1933, la sua famiglia si trasferisce in Italia con i "profughi" istriani nel dopoguerra vivendo tra Grado e Trieste. Anzi, è egli stesso a rivendicare la propria autonomia e la propria formazione mitteleuropea: "Io non appartengo a nessuna scuola dei cantautori. Sono un po' come quei ciclisti che al giro d'Italia venivano definiti *isolati* perché correvano a loro rischio e pericolo senza essere legati a nessuna squadra"<sup>12</sup>. La solitudine e la malinconia espresse nelle sue canzoni hanno certamente un'origine geografica ben precisa e si ricollegano a certe sue letture preferite (Joseph Roth in particolare) e

<sup>10</sup> L. Renzi, *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino, 1985.

<sup>11</sup> Cfr. T. De Mauro, *Nota linguistica aggiuntiva*, a cura di G. Borgna - S. Dessì, *C'era una volta una gatta*, Roma, Savelli, 1977 e prefazione a G. Borgna, *Storia della canzone italiana*, cit.

<sup>12</sup> Sergio Endrigo, a cura di V. Mollica, Roma, Lato Side, 1982.

ad un'indole di estrazione "austroungarica", introversa e scontrosa, ma anche dolce e delicata<sup>13</sup>.

I temi ricorrenti sono la balera, la periferia (simbolo della sua distanza dal centro), la memoria della fanciullezza, l'educazione sentimentale, la giovinezza ora spensierata ora triste, l'angoscia. Ma soprattutto l'amore, cercato e vissuto con intensità, costruzione di un rapporto perfetto e duraturo, quasi utopico, come mostra il suo testo di maggior successo, *Io che amo solo te*, divenuto non a caso, e forse non per sua scelta (come spesso succede), l'inno di una grande stagione creativa, di una fase cantautorale irripetibile. Non c'è raccolta discografica di quegli anni, infatti, che non la contenga: e si potrebbero citare le più note e complessive, per esempio quelle edita da Selezione del Reader's digest, da *Le 120 canzoni italiane più famose del secolo* (disco 8: *Omaggio ai cantautori*), a *Juke box. I grandi successi italiani* (disco 3: *L'epoca d'oro dei cantautori*), a *La bella musica italiana* (disco 6: *I cantautori e successi dei giorni nostri*), a *Canzoni all'italiana* (disco 8: *Arriva Modugno!*).

La principale cifra di Endrigo è la malinconia, quella sorta di stato indecifrabile a mezza strada tra la maschera di Democrito e quella di Eraclito; è il compiacimento rassegnato delle cose che sono e che tramontano, è "il presagio della fine", come già nel testo de *I tuoi vent'anni*, una delle prime composizioni che contiene in nuce i nuclei essenziali del suo modo di essere. Le parole sembrano in un primo momento un inno incondizionato alla giovinezza (*I tuoi vent'anni / son come stelle / splendono negli occhi tuoi / quando mi guardi // I tuoi vent'anni / son come fiori / sbocciano sulle tue labbra / quando mi guardi*), ma subito dopo avvertono, dall'alto di un'esperienza amara, come tutto è destinato a mutare irrimediabilmente: *Stringi forte le dita / sui tuoi vent'anni / domani finirà / anche il tuo Carnevale*: è una sorta di invito epicureo ad assaporare e a mordere il cuore della vita prima che sia troppo tardi; la giovinezza attrae e può essere solo rimpianta se non goduta, tanto più la si rimpiange quando è stata fertile di doni.

La memoria vaga alla ricerca di illusioni perdute e riporta alla luce sfuocate immagini autobiografiche di una balera di periferia (*Vecchia balera*) ove il primo amore aveva fatto a tempo a nascere e a morire: a quel luogo, che richiama di certo le prime esperienze di musicista confidenziale, Endrigo consegna la sua gioventù: *Cara vec-*

<sup>13</sup> Ivi, p. 22.

*chia balera / i miei vent'anni appartengono a te; così come ne La periferia riaffiorano alla mente i momenti felici dell'attesa dei primi appuntamenti nelle strade all'imbrunire (seguendo le strade / che portano lontano dalla città) tra grida e canzoni e mille mille panni colorati che si muovono al vento, bandiere di festa / solo per noi; fino a che la felicità dell'incontro dà voce nell'uomo al bambino che è in lui: tu vieni e nell'ombra mi baci / dimentico il mondo, / ritorno bambino / insieme a te.*

Certo è il disincanto il modo più autentico dell'autore, che vede l'amore come processo destinato ad esaurirsi o a mutare veste; difatti sono pochi i momenti di letizia e di spensieratezza: prima o poi qualcosa interviene a cambiare il destino degli eventi. In *Aria di neve*, una delle composizioni più struggenti e malinconiche di Endrigo, un amore è colto al suo crepuscolo e, in quanto cosa labile e passeggera, "non appartiene al cielo", ma è "tra le cose di tutti i giorni", che sono giorni "grigi", appesantiti dalla *routine*. Allora le parole si fanno anche "amare" perché non si tiene conto che il sentimento, almeno da una parte, è svanito, annegato nel silenzio e nell'indifferenza ("*tu non ridi, non piangi e non parli più / e non sai dirmi perché [...] // Lungo la strada del nostro amore/ho già inventato mille canzoni nuove / [...] che tu non canti mai*").

La stessa atmosfera di desolazione vive il poeta dopo un'estate innamorata (*La dolce estate*), della quale porta con sé solo il ricordo degli occhi della donna amata; mentre altrove la fine di un amore esita nell'invettiva o nel grido liberatorio di "Viva Maddalena... che regala notti bianche" o addirittura nella premeditata violenza di *Via Broletto 34*, un classico ormai dell'Endrigo *chansonnier*, neotrovatore, o "nuovo Jaufré Rudel a 33 giri" come felicemente lo definì qualche critico ai suoi esordi<sup>14</sup>.

La musica, d'altro canto, ha spesso strofe in accordi minori che tendono però ad aprirsi nel ritornello in accordi maggiori, qualche volta con luminosi passaggi di tonalità (*Aria di neve*) come nelle antiche romanze; gli arrangiamenti di Luis Enriquez utilizzano un pianoforte morbido e distinto (jazzato nel caso de *La dolce estate*, ove lo strumento trova un solo splendido) e violini a spirale che o immettono in incisi fondamentali (*Io che amo solo te*) o affrontano crescen-

<sup>14</sup> Cfr. G. Fratini nella quarta di copertina del LP *Sergio Endrigo*, RCA ITALIANA/PML 10322, 1962.

*Basta così*) o l'insistente cantilena dell'organetto che evoca situazioni crepuscolari (*Vecchia balera*), nonché i ricami dei clarinetti (*La brava gente*), fanno pensare ad una musica descrittiva con punte onomatopeiche.

Nasceva, dunque, nella canzone italiana dei primi anni Sessanta un autore d'eccezione, non contaminato dalla moda evasiva della musica balneare e trionfante, ma ripiegato a cantare se stesso e il dolore di vivere; nasceva "un musicista in poesia" — come ebbe a scrivere Libero de Libero<sup>15</sup>, che in futuro collaborerà con Ungaretti, con Vinicius de Moraes e con altri<sup>16</sup>.

L'avvicinamento della musica alla letteratura provoca quindi l'incontro tra Pasolini ed Endrigo, così ricordato dallo stesso compositore: "Dopo *Via Broletto 34* la RCA mi propose di musicare dei testi di Pasolini, di cui era appena uscito *Accattone*. Ci incontrammo, ma lui aveva molta fretta perché doveva partire per girare un lungometraggio in Africa, allora mi diede una sua raccolta di poesie in friulano dal titolo *La meglio gioventù*. Così nacque *Il soldato di Napoleone* che inserii nel mio primo LP e che poi ricantai nel 1970 al Piccolo Teatro di Milano dove fui il primo cantante di musica leggera a presentare uno spettacolo di canzoni"<sup>17</sup>.

Pasolini, dunque, offre il destro ad un musicista pressoché conterraneo che non a caso sceglie da quel libro una storia familiare, la sezione *I Colùss*, e ritocca appena la versificazione originaria limitandosi ad adattarla alla quadratura della ballata. Il tema non è nuovo nella canzone popolare: basti pensare a certi sviluppi settentrionali della storia moderna che lo stesso Pasolini si rammarica di non aver potuto includere per esigenze di spazio nel già ampio *Canzoniere italiano* (*I giacobini di Torino*, *I coscritti di Bonaparte*, *Napoleone*); sono i motivi dell'amor di patria, definito dallo scrittore un "fanfaronesco cartellino": *No voles che mi disperi / O ch'ha mueri di passion? / il mio pueu [ragazzo] l'ha di là vie [deve andare] / a servi Napoleon*. Il povero popolano — commenta Pasolini — cantava "Partirò, partirò" "agli ordini di Napoleone, senza affatto sapere per che cosa mai gli si chiedesse di morire, come un toro portato al macello"<sup>18</sup>; e se ora

<sup>15</sup> Sergio Endrigo, cit., p. 5.

<sup>16</sup> Cfr. *La vita amico è l'arte dell'incontro* (con Giuseppe Ungaretti, Vinicius de Moraes, Toquinho), Cetra, LPB 35037.

<sup>17</sup> In Sergio Endrigo, cit., p. 24.

<sup>18</sup> *Passione e ideologia*, cit., p. 257.

è Napoleone, poi sarà Garibaldi e il garibaldinismo, “fusione del patriottismo libresco dei borghesi con quello del semplice combattente uso agli stilemi aedici del borgo subalpino o agli abbandoni tetrastici della più umile Italia appenninica”. Certo è che Pasolini nel suo testo propone un esempio di pre-risorgimento napoleonico con quello spirito comune alla gente del Friuli (retroterra nel quale Endrigo facilmente si ritrova o si adatta), “regione dove il “tono” popolare ha componenti di quasi severo moralismo, ma che tuttavia è molto più allegro e scapigliato di quanto l’orientazione nordica potrebbe far pensare”. E conclude: “Passività, rinuncia e chiusura [...] non sono dati negativi nell’ambito di una “ingenuità” popolare; specie per quanto riguarda questo popolo, insieme così nordico, nel suo moralismo, e così meridionale, nel suo abbandono melico, insieme goffo e agile, duro e allegro; vivente in una sorta, per così dire, di substrato politico, di rustico mondo a sé, a suo modo nobile, su cui sono passate senza intaccarlo, senza guadagnarlo e senza esserne guadagnate, le dominazioni esterne, dalla veneziana, alla napoleonica, all’austriaca, all’umbertina e, si potrebbe aggiungere, alla fascista”.

Diamo qui di seguito il testo ricavato da Endrigo dal poemetto pasoliniano in dialetto<sup>19</sup>, avvertendo che Pasolini offriva già in calce una traduzione italiana e che le varianti sono minime e pochi gli adattamenti (Endrigo espunge alcuni particolari), dovuti a pure ragioni metriche. Il risultato tecnico è un insieme di strutture identiche ripetute (*verse* o strofe, costituite per lo più da settenari con endecasillabi di chiusura) secondo il processo dell’accumulo, come nelle filastrocche di origine popolare. All’assenza del *chorus* (o ritornello) si sopprime con alcune alternate variazioni di tono (in uscita e in ritorno verso la dominante). La semplicità strutturale non diminuisce comunque l’efficacia del racconto, cui contribuisce la precisione della veste musicale. L’esecuzione orchestrale della ballata, del resto, non disattende il descrittivismo di cui si diceva e i violini sembrano rincorrersi e accompagnare il galoppo del cavallo, mentre sullo sfondo (fin dall’*intro*) si odono trombe d’esercito e tamburi di guerra. La voce di Endrigo raggiunge un’espressività densa, con calde tonalità liriche alternate a timbri recitativi, da vero cantastorie.

GIANNI OLIVA

---

<sup>19</sup> P. P. Pasolini, *Il soldat di Napoleon*, in *La meglio gioventù* (1954), ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1993, vol. I, pp. 147-149. Riportiamo il testo integrale in calce al nostro intervento.

*Il soldato di Napoleone*

Addio addio Casarsa  
vado via per il mondo  
lascio il padre e la madre  
vado via con Napoleon.  
Addio vecchio paese  
addio giovani amici,  
Napoleone chiama  
la meglio gioventù.

Quando si alza il sole  
al primo chiaro del giorno  
Vincenzo col suo cavallo  
di nascosto se n'è partito.  
Correva lungo il Tagliamento  
e quando suona mezzo dì  
Vincenzo si presenta a Napoleon.

Come furono passati sette mesi  
sono in mezzo al ghiaccio  
a conquistare la Russia  
perduti e abbandonati.

Come furono passati  
sette giorni  
sono in mezzo al gelo  
della grande Polonia  
feriti e prigionieri.

Spaventato il cavallo  
fuggiva per la neve  
e sopra aveva Vincenzo  
che ferito delirava.  
Gridava "Fermati cavallo!  
Ferma fermati ti prego!"  
ch'è ora che ti dia un mannello di fieno.

Il cavallo si ferma  
e con l'occhio quieto e buono

guarda il suo padrone  
che ormai muore di freddo.

Vincenzo gli squarcia il ventre  
con la sua baionetta  
e dentro vi ripara la vita che gli avanza.

Susanna con suo padre  
passa lì sul carro  
e vede il giovincello nei visceri del cavallo.  
Salviamolo, padre mio, questo povero soldato  
che muore nella Polonia da tutti abbandonato.

“Chi siete bel soldato  
venuto da lontano”.  
“Sono Colussi Vincenzo un giovane italiano  
e voglio portarti via appena sarò guarito  
perché perché nel petto con gli occhi mi hai ferito”.

“No no che non vengo via  
perché mi sposo questa Pasqua  
no no che non vengo via perché a Pasqua sarò già morta”.

La Domenica degli ulivi  
piangevano tutti e due  
e l'uno e l'altra piangere si vedevano di lontano.

Il lunedì santo  
si vedono nell'orto  
e si danno un bacio come due colombi.

Il giovedì santo  
che nascono rose e fiori  
scappano dalla Polonia  
per saziare l'amore.

La domenica di Pasqua  
che tutto il mondo canta  
arrivano innamorati in terra di Francia.

La domenica di Pasqua  
che tutto il mondo canta  
arrivano innamorati in terra di Francia.





## PASOLINI ED EZRA POUND

Quanto ora ascolterete vi sembrerà, sembra a me stesso, così sideralmente lontano da noi — così disinnescato da spinte emotive personali e no — così fuori tempo, così fuori luogo... Eppure non sono passati che trentatrè anni. La velocizzazione che il secolo breve ha imposto ad ogni settore del nostro vissuto annette anche questo. *L'incontro* che procurai, mi sono detto, va oltre la curiosità dell'evento, l'accostamento che quando cominciai a parlarne ad alcuni (i cretini di destra o di sinistra si equivalgono) sembrò persino blasfemo, era una miscela teoricamente esplosiva che non esplose; ciò che oggi importa è la luce particolare che esso getta su Pasolini; credo sia questo ciò che interessi. E per questo salvandomi dal sospetto di voler contare molto sull'eccezionalità dell'episodio, lo ripropongo. Non è interessante, secondo me, supporre che accostando Pasolini a Pound sapremo qualcosa in più su Pound. Ma è interessante, come credo accada — ed è questo il senso del mio intervento qui — sapere qualcosa di più su Pasolini. Vi sarebbero parecchi modi di parlare di cose accadute trentatrè anni addietro. Generalmente la corda che funziona a volerla pizzicare con sapienza è quella un poco querula, un poco commossa. Quella insomma del parliamone per metterci una pietra sopra. Calvino era di questa idea. Ogni volta che celebriamo qualcuno o qualcosa, una persona o un evento, è per seppellirlo ancora una volta... Calvino era una persona ironica ed in quanto tale distruttiva; elegantemente distruttiva; cosmicomicamente distruttiva. Molto di più di quanto volesse esserlo, o si riteneva che volesse esserlo, Pasolini... Che invece era incapace di ironia. Venezia, autunno 1967. Pasolini scende dal treno che ha un nome in stile con i tempi. *Freccia della laguna*. Il boom italico, l'euforia di un benessere artificioso, è già finito; ma se ne rimasticano gli ottimismo e gli *slogans*. La *Freccia della laguna* è l'immagine opposta di un treno che ancora dieci anni prima era sinonimo di emigrazione, povertà. *La freccia del*

*sud*. Di sfrecciante vi era ben poco in ambedue i treni. Ma nell'uno e nell'altro nessuno vi faceva caso. Andando o tornando dal nord, ancora in alcuni scompartimenti si incontravano emigrati o emigranti che guardavano pensosi il paesaggio italiano fuggire oltre i finestrini. Andando verso Venezia da Roma, dove accadevano ed accadono *tutte le cose*, la compagnia di quegli emigranti di ritorno in Germania aveva immalinconito e persino irritato Pasolini, che ne coglieva il non-senso...

Andando in motoscafo dalla stazione di Santa Lucia — dove l'avevo atteso — all'hotel Bauer, Pasolini mi offrì in silenzio quattro paginette di appunti; li aveva tracciati con qualche sforzo di memoria in quelle cinque ore di treno dalla capitale. Ho conosciuto poche persone come Pasolini altrettanto capaci di ritagliarsi spazi di tempo lavorativo nelle occasioni più disparate.

Ora potrei chiamare quegli appunti *Abbozzo di una scaletta su temi, argomenti e sollecitazioni conversative in occasione di un incontro con Ezra Pound*: ma in quel momento erano soltanto il documento cartaceo della buona fede e della assoluta disarmata disponibilità di Pier Paolo a comprendere (o tentare di comprendere) la figura complessa, poeticamente elevatissima, per il resto discutibile, confusamente percettibile (un groviglio di attrazioni e repulse) chiamata Ezra Pound.

Pound in quel frangente della mia storia aveva 82 anni. Pasolini 45. L'idea di attirarlo dentro il lungo documentario televisivo che stavo ultimando con il poeta americano mi era passata per la mente tre giorni prima. Olga Rudge, — la seconda moglie, una donna eccezionale, è morta pochi anni addietro a cento anni, affatto dimentica di quella che lei definì una mia mattana — che per sei mesi (tanto durarono le pazienti riprese, un lavoro da entomologi) tra Sant'Amrogio in Liguria e la casa veneziana di Calle Querina aveva amministrato ogni minuto di quelle giornate, non voleva sentir parlare di Pasolini. "Non offro Ezra al macello, non si può sacrificarlo a questa cosa che ora le è passata per la mente come una tentazione diabolica". Era vero: in quel momento era stato proprio il probabile sulfureo della circostanza che mi aveva tentato.

Vi è da dire che a quel punto avevo superato il primo dei formidabili divieti posti da Pound (Olga Rudge) lapidariamente espressi con un, proclamato a tutto il mondo, TEMPUS LOQUENDI, TEMPUS TACENDI. Pound, dopo venti anni di silenzio dal tempo in cui era stato rinchiuso al Sant'Elizabeth Hospital, Washington-D.C. aveva lasciato cadere con me quella determinazione ed aveva risposto alle mie domande lento,

scandendo le parole. Al di là delle mie intenzioni il risultato aveva qualcosa di biblico: parole ed immagini fluivano serene tutte purezza e significanza definitive.

Sempre in funzione, cineprese e registratori non lasciavano disperdere nemmeno le briciole di quel "loqui". E fu forse questa lucentezza delle parole, unite alla purezza che invece a riascoltarle non si teneva dentro alcuna civetteria di stampo profetico o vaticinante, che mi insinuò dentro — alla ricerca come ero di un buon finale per il mio film televisivo — l'ispirazione di una miscela Pound più Pasolini. Pound il pagano, Pasolini il *religioso*. Di comune tra i due nulla, a parte una qual certa *panicità* di derivazione whitmaniana o da *Nuova Frontiera* impastata dalla tragicità delle cose della natura, spesso e volentieri nemica dell'uomo (quindi anglosassone, vendicativa, implacabile) per Pound; di derivazione dai classici (Virgilio, Lucrezio...) e una buona dose di immanentismo cattolico per Pasolini.

Semmai ancora un'assonanza: l'eccitazione tutta poundiana per la Cina, i suoi caratteri, i segni, un *sinologismo* che andava indietro sino alle dinastie più remote e l'attrazione da parte di Pasolini per la Cina contemporanea, la sterminata massa contadina che i Capi della Lunga Marcia, l'agonizzante Mao in testa (ma ancora eravamo in piena *rivoluzione culturale* e la Banda dei Quattro era tutta da rivelarsi) assorbiva senza dolore alla visione marxista del mondo. Due Cine dissimili quanto si vuole: ma Confucio e l'aspirazione a sincronizzarsi con il respiro del cosmo incidono e si innestano in ambedue. (Né l'uno né l'altro sarebbe mai andato in Cina: l'Asia di Pasolini sarebbe stata quell'India del documentario televisivo *Appunti per un film* e lo Yemen del *Fiore delle mille e una notte* tanto favoloso da apparirgli terra magica, irreale.)

A questo punto la mia memoria dal *compulsivo* letterario e libresco ribalta nella libertà del *visivo*, che del resto più si attaglia all'evento, diciamo anzi non soltanto una memoria *ottica* ma di sensi in generale. Scena, colonna sonora ed altro... L'odore di salnitro, dell'umido di quella casa veneziana; l'odore appena putrescente dei fiori che Olga Rudge aveva sparso per la casa; l'odore dell'aria che si andava surriscaldando per i nostri quarzi accesi a lungo, forse dei nostri stessi corpi, noi tre, i tecnici della *troupe*, le immagini evocate in verbali didascalie, il dialogo, le spezzature, le interruzioni, l'interloquire fuori dal copione concordato con la vigile Olga. Pound sedeva su una grande poltrona di paglia. La stessa che appare in molte foto del tempo. Con lo schienale spropositato, come una grande coda di pavone aperta a ventaglio. Le due cineprese che avevo fatto disporre in modo da

girare insieme, economizzando il poco tempo disponibile, *totali, primipiani, dettagli*. Pasolini ed io di *quinta*, praticamente di profilo rispetto a Pound, ossia ai margini del *campo*. Pasolini aveva sulle ginocchia l'occorrente per disegnare e quando non toccava a lui di parlare ritraeva Pound rapidamente, una serie di visi su cartoncino *bristol* che si accumulavano ai nostri piedi.

A distanza di trentatrè anni da quel giorno mi accorgo, come ho detto, che le risposte di Pound, in quest'occasione, risultano meno importanti — nonostante tutto — del modo che Pasolini aveva scelto per porre le sue domande. Così senza nessuna intenzione di mutilare l'insieme, vi leggo di seguito gli interventi di Pasolini. Interventi, non *domande* che in quanto tali sarebbero state chilometriche. Ogni questione era posta come una piccola tesi, all'interno della quale traluceva il desiderio segreto di far intendere quanto meditato e ricco di informazione fosse l'interrogativo offerto da Pasolini a Pound. In pratica Pier Paolo recitò disciplinatamente il testo delle quattro paginette di appunti che mi aveva dato da leggere appena sceso dal treno. Un piccolo saggio della visione - assolutamente preoccupata di non apparire non frettolosa - che lui ebbe dell'universo poundiano. Comincio con il leggervi il primo:

"Ah, lasciate che un vecchio abbia quiete..." Così finisce il suo ottantaduesimo Cantos. Ed io so benissimo che sono qui a turbare la sua quiete, Pound. Però prima di tutto vorrei esternarle lo stato d'animo con cui io sono qui di fronte a lei ed accanto al nostro amico Vanni. Leggerò un suo testo; le ricordo una delle sue poesie di 'Lustra' in cui lei si rivolge a Walt Whitman e dice così. "stringo un patto con te, Walt Whitman, ti detesto ormai da troppo tempo, vengo da te come un fanciullo cresciuto, che ha avuto un padre dalla testa dura, sono abbastanza grande ora da fare amicizia. Ora io potrei leggere questa poesia cambiando soltanto un piccolo particolare; cioè il suo nome; potrei leggergliela così: "stringo un patto con te, Ezra Pound..." Vorrei a questo punto che si consideri come nell'ottobre di quell'anno, il 1967, fosse già nell'aria, stesse per manifestarsi e scendere in piazza il principio di lotta/antagonismo tra figli e padri (come si precisò nel '68 e nel '69); fu quindi per me un'improvvisa illuminazione — osservando quei due dal mio angolo del *campo* — ricordare quale fosse il rapporto di Pasolini con l'immagine del *padre*. Pasolini non fece mai amicizia con l'immagine di suo padre, del *padre* in generale. Altro che "stringo un patto con te..." Soltanto due anni dopo quella sera in casa di Pound a Venezia, Pasolini pubblicò *Affabulazione*, il motivo di Crono — scriverà Giancarlo Ferretti — espresso nel rappor-

to tra *Padre* e *Figlio*; concepita nel marzo 1966, prima dell'incontro con Pound, ed apparsa nel 1969... Ed ecco che il primo contraente di quel patto, nel quale — se veramente voleva imitare Pound che si rivolge a Whitman — indaga sul padre, come un figlio si incuriosisce della formazione del padre, del suo essere stato giovane (raro, difficilissimo, accade quando i padri sono stati seppelliti) Pasolini sembra passare ad altro, ma la *quaestio* è sempre uguale a sè stessa, è una: iterata, ossessiva a ben vedere:

*Un'altra osservazione che vorrei fare è questa; vorrei chiederle così brutalmente: lei si sente, rispetto alla cultura europea, come uno di quelli che ha chiamato Oi barbaroi? i barbari? Quando lei ha veduto Gibilterra, venendo dall'America, si è sentito un po' come uno di questi barbari? Le dico questo, perchè alla fine della lettura dei suoi saggi — bellissimi saggi letterari — malgrado l'immensa erudizione e l'immensa acutezza critica, vi è qualcosa di barbarico. Vi è qualcosa di barbarico ad esempio come in certe osservazioni dei pittori sulla pittura stessa o sulla letteratura; cioè lei scrive come certi pittori parlano di pittura; intendo i saggi, naturalmente, non le poesie. E mi sembra però che sia una cosa molto tipica dell'inizio della letteratura del novecento. Cioè vi è stato un periodo in cui pittori e scrittori e poeti erano estremamente uniti, molto uniti tra di loro. L'Imagismo di cui lei è stato il maestro ed il teorico era strettamente legato anche ad un movimento pittorico. Ed anche il formalismo russo o il futurismo.*

A questo punto Pasolini è più a suo agio, apre uno spiraglio a chi l'avrebbe visto ed ascoltato in tv assieme al vecchio poeta americano e chiarisce istintivamente il suo modo di porsi di fronte a Pound.

*Eisenstein faceva dei disegni per i propri films, per le sue sceneggiature. Per non parlare del cubismo, di tutto il surrealismo, a Parigi, dove di più vi è stata questa stretta unione fra la pittura e la poesia. Io per un soffio appartengo un poco a questo tipo di cultura; ricordo di aver letto i suoi primi Cantos — credo pubblicati su una rivista di Curzio Malaparte che si chiamava 'Prospettiva' (lo ricorda? era il '37 o il '38) avevo 17 o 18 anni. Ero un ragazzo e le sue prime cose le ho lette allora; ed allora io disegnavo, dipingevo perché anche in quel momento fra ermetismo e pittura — la pittura di Rosai, la pittura di Carrà — vi era una stretta unione. Quindi io disegnavo; ed ora qui vorrei farle, durante questa chiacchierata a tre voci, anche questo ritratto; un poco per vincere l'imbarazzo del mio intervento nella sua vita privata ed un po' anche quasi per rendere completo e visivo questo momento della cultura europea che lei ha*

*vissuto così profondamente meglio di qualsiasi altro: il connubio tra pittura e letteratura.*

Ecco, il ragazzo *cresciuto* ora mette inavvertitamente a confronto, ma per renderlo *conciliante*, (come dire, "anch'io ho avuto i miei problemi e le mie agnizioni, anch'io ho tirato su paradigmi con cui mi sono misurato") il proprio apprendistato con quello del padre; un padre che aveva dovuto fare i conti, senza soffermarvisi troppo, sulla sua 'testa dura' cresciutagli addosso (senza colpa?); in quella fase della *ripresa* ebbi una specie di cinica furbizia, introdussi un riscontro storico-biografico che ben conoscevo del passato di Pound: e Pasolini, con perfetto senso della scena, colse a volo il suggerimento, la *cima* che gli gettavo.

*Bene, Pound. Ronsisvalle ha ora ricordato che lei è stato molto vicino ad artisti di varie generazioni; da Gaudier Brzeska a Windham Lewis; ma credo che questo abbia avuto a che fare solo in minima parte con il suo mondo poetico, nonostante tutto. In un certo senso la barbarie dei suoi saggi critici assomiglia un poco — voglio ripeterlo — al modo che i pittori hanno di parlare della pittura e della letteratura.*

Mentre uno dei *cameramen* carica altra pellicola nella sua *arriflex*, il *fanciullo cresciuto* ha preso coraggio ed ora picchia sodo sulla testa dura di quel padre; mentre io mi chiedevo quanto Pound sapesse, quanto importasse a Pound di ciò che andava accadendo a Parigi dove gli studenti già disselciavano il *pavé* (ma ancora era da venire il *maggio* in cui i ragazzi francesi avrebbero riportato una vittoria storica sul sistema, Cohn Bendit non si era ancora arreso al prefetto Grimaud); ma in quell'America che nonostante tutto era la sua patria, i ragazzi dei *campus* facevano le prove generali delle stravolgenti proteste contro l'intervento USA in Vietnam. Tutto questo era rimasto fuori dalla casa di Pound in Calle Querina. Pasolini, quel rumoreggiare lontano e vicino, lo tirò dentro.

Scelgo un piccolo gruppo di versi dei suoi Canti pisani: 'guai a coloro che conquisteranno con gli eserciti...', e poi: 'in primavera ed in autunno non vi sono guerre giuste.' Ed un altro ancora: 'perchè mai le guerre? disse il sergente.' Sono dei versi pacifisti. A noi due, Vanni ed io, piacerebbe in questo momento, Pound, accompagnarla in una di quelle dimostrazioni che si fanno in America e in Italia per la pace, per aiutare il mondo a restare in pace. Ma non capisco cosa significhi quel 'in primavera e in autunno'...? E' forse il titolo di un libro cinese, della tradizione cinese? È forse una massima? Io ritengo che vi sia nella sua vita il rimpianto di non aver visto la Cina che l'ha

tanto ispirata. Forse nel 1930, se lei avesse fatto un viaggio in Cina, chissà quante cose nuove avrebbe messo nelle sue poesie. Confucio è uno dei nomi che torna più spesso nei Cantos. Confucio è l'unico dei riformatori religiosi, diciamo così, dei grandi filosofi religiosi, che non sia religioso: la sua filosofia è soprattutto una filosofia pratica, quasi laica direi. Mi sono chiesto come inserisce Confucio nella sua poesia che pur essendo molto laica nel ritmo, risulta invece così enormemente religiosa nella sua irrazionalità, nella sua indecifrabilità. Avrei pensato che le sarebbe stato più consono scegliere certi filosofi indiani che sono completamente religiosi e metafisici. Lei sa certamente che Confucio è con Marx il grande ispiratore di Mao e trovo strano che lui sia insieme il suo paradigma, il suo idolo, il suo ispiratore. Ma leggendola meglio questa sua poesia — con tutti gli elementi che la rendono vastissima — queste citazioni cinesi diventano come flatus vocis; e così tutti i richiami ai poeti provenzali o ai poeti italiani del 'dolce stil novo'. Anche questi si riducono a puro suono così che mentre la sua poesia in principio sembra territorialmente vastissima, poi, un poco alla volta, più che vasta diventa profonda. Io la immagino, invece che espanso in un enorme territorio linguistico, come in fondo ad un pozzo che ha ridotto il mondo a pochi elementi, ad un gruppo di citazioni che sono sempre le stesse, ad un gruppo di amici che ritornano, sempre gli stessi, Yeats, Eliot. In fondo a un pozzo in cui lei ripensa e ricorda continuamente la sua vita.

Quando detti ai miei della troupe il segnale che questa parte del nostro lavoro si era conclusa e i quarzi furono spenti e Pier Paolo si chinò a raccogliere e mettere ordine tra i disegni, Pound si sollevò da quella inquietante poltrona che aveva stampato sul muro alle sue spalle un'ombra curiosa, come l'ala aperta di un *albatros*, non remigante ma inchiodata dietro di lui... E venne a dirci, sussurrarci, trascinando appena le parole destinate a rimanermi a lungo nella mente (ed ancora dopo anni Pasolini me le rammentava): "Cocteau mi ha chiamato '*le rameur sur le fleuve des morts*.' Comunque per me guardare indietro è triste."

Questo disse Pound e si capì come per quella sera né del passato morto né del suo presente (che sembrava non gli interessasse) si sarebbe saputo più nulla. Di quel memorabile colloquio — quanto più umano e libero ed alto delle diatribe, dei distinguo d'allora, fine degli Anni Sessanta, a carico di Pound e poi, lungo lo scosceso di tutt'altro versante, a carico di Pasolini; e per quanto riguarda il primo penso alle sprezzanti tirate continiane, recentemente ripescate, e di Pasolini l'essere tuttora *scrittore scomodo* a destra ed a sinistra — di quel

memorabile colloquio ho voluto ricordare soltanto questa chiosa di Pound, oggi si direbbe un *fuori onda*. Non che la parte di conversazione sostenuta da Pound non fosse “*contingentemente*” interessante, *contestualmente* rimarchevole ed oggi abbia perso di senso; soltanto che mi è parso giusto in questa circostanza di rimembranze pasoliniane isolare di quell’episodio — che inclusi con entusiasmo nel film — quanto di ricco e suggestivo conteneva relativamente ad uno dei soggetti, preservandone tutta la carica espressiva (larvatamente aggressiva, ma questo Pasolini se l’era un poco fanciullescamente, timidamente ripromesso, sapendo di doversi avvicinare a Pound) senza che se ne stemperasse l’effetto nel ridondare della risposta del vecchio così fabulante su se stesso. Pound e Pasolini non si sarebbero mai più rivisti. E questo colloca tutto in un’aura speciale, aggiunge una specie di esemplarità a quella vecchia scena.

VANNI RONSISVALLE



V

L'“OPERAIO DI SOGNI” SALVATORE QUASIMODO,  
POETA SAGGISTA TRADUTTORE

2001



## NEL CUORE DEL NOVECENTO: LA POESIA DI SALVATORE QUASIMODO

*Il poeta è solo: il muro di odio si alza intorno a lui con le pietre lanciate dalle compagnie di ventura letterarie. Da questo muro il poeta considera il mondo,... e arriva in mezzo al popolo.*

Nel discorso preparato per il conferimento del Premio Nobel, Salvatore Quasimodo usa un sintagma importante e significativo: “il muro di odio”. Non è un *escamotage* brillante o una *captatio benevolentiae* per un pubblico avido di pettegolezzi. Si tratta di qualcosa che ha i suoi fondamenti nella realtà. Quasimodo è un uomo, un poeta che ha avuto dei nemici in vita, che forse non è del tutto amato da certa critica in morte; e quel “muro” lo ha già metaforicamente descritto molto tempo prima in una poesia della *Terra impareggiabile*.

E questo è il primo argomento di fondo, perché intendo trattare il tema “Quasimodo” mettendo sul tappeto alcuni problemi. Forse non dovrei toccare subito un aspetto che tutto sommato potrebbe essere trattato per ultimo, ma non è male riprendere qui un argomento che aleggia anche in molti articoli in questo periodo di riviviscenza dovuta al centenario della nascita del poeta, e che è solitamente sottaciuto: le difficoltà, relativamente alla lettura e all'accettazione della poesia di Quasimodo, e il motivo di queste difficoltà.

Io credo che ci siano dei problemi, degli intoppi nella lettura e nella diffusione della poesia, di tutta la poesia, in Italia almeno. Oggi la poesia è una merce veramente troppo diffusa sul mercato e perciò vale poco. Non voglio dirvi a che numero di poeti presunti si può arrivare in Italia, diciamo che se ne potrebbero contare forse 350 mila.

Nel caso di Quasimodo, innanzitutto non credo che abbia influito sulla valutazione la sua presa di posizione politica; la sua iscrizione al partito comunista durò più o meno un anno, il poeta non rinnovò mai l'iscrizione. Quasimodo però ci teneva a testimoniare la sua esperienza di poeta antifascista, perché era un'etichetta importante, anche

se non identificabile con scelte né marxiste né comuniste né di altre ideologie o regimi politici.

In secondo luogo, occasione insieme della fortuna e della sfortuna di Quasimodo è stato proprio il Premio Nobel. Per quanto concerne la fortuna è evidente: le traduzioni, l'accettazione del suo linguaggio poetico, la circolazione della sua poesia in circa quaranta lingue. Per quanto riguarda la sfortuna, questa è legata alla circostanza che una parte della critica italiana non ha voluto accettare questo riconoscimento al poeta dell'ermetismo che aveva dato voce al grido degli oppressi e alla Resistenza.

Chi, scrivendo articoli e parlando in questi mesi del centenario di Quasimodo, cita, ad esempio, critici come De Robertis (il quale tuttavia al tempo suo, negli anni trenta, non si era attestato su critiche negative ma aveva piuttosto espresso solo un parere dubitativo sulla rarefazione metafisica e orfica quasimodiana), volutamente dimentica i tanti che invece videro nel poeta siciliano l'interprete di una nuova poesia italiana.

Ricordiamoci intanto che i critici, gli accademici che proposero il nome di Quasimodo alla giuria del Nobel furono, nel 1957, Carlo Bo e Francesco Flora; pensiamo che tra i critici che hanno letto e valutato l'opera di Quasimodo nel tempo, secondo criteri storici e filologici al di fuori di tutte le scelte di gusto, ci sono oltre ai citati, anche Oreste Macrì, Luciano Anceschi e altri ancora, arrivando fino al convegno messinese del 1985, di cui ho curato gli Atti.

Poiché è questo che conta: al di là di riserve e dissensi o antipatie, superare un giudizio esclusivamente di gusto e analizzare il poeta in termini critici, cioè, come ho detto, storici e filologici.

Comunque, è proprio Quasimodo ad accendere le polemiche in tutti i suoi *Discorsi sulla poesia*. Superata la parte propositiva e positiva della poesia nuova accolta nel discorso del famoso e citatissimo "Rifare l'uomo. Questo il problema oggi" (che era poi il vero problema etico del dopoguerra), la polemica di Quasimodo è rivolta contro "i filosofi, i nemici naturali dei poeti"; contro "gli schedatori fissi del pensiero critico", che catalogano anche la poesia entro una griglia rigida nella quale restano prigionieri; contro i filologi, studiosi di una filologia malintesa che oscura, anziché chiarire, la parola autentica; e infine contro i politici ai quali dedicherà il discorso di Stoccolma: *Il poeta e il politico*.

Proprio al discorso del Nobel si rifà il volume degli scritti critici quasimodiani *Il poeta e il politico e altri saggi* (uscito nel 1961 e ristampato una sola volta, nel 1967). Sono saggi di varia umanità,

dove è sempre la scrittura che conta e dove risalta quello che Quasimodo chiamava l'indizio creativo, che è la misura della validità della poesia considerata attraverso la sua forza di inventività.

Avere dei nemici è tipico di poeti importanti: ma, a parte l'invidia sempre suscitata dal successo, Quasimodo stesso, con le sue battute a volte fulminanti, col suo gusto tutto siciliano per la parola ironica, qualche nemico se lo era fatto, spesso immediatamente trasformando anche un amico in un deciso nemico. Tuttavia per lui nonostante tutto, nonostante tante battaglie e scaramucce, la sorte poetica è stata benigna: è stato, ed è, uno dei poeti più letti, nelle edizioni costose come in quelle economiche, e uno tra i più seguiti nei convegni, nei dibattiti anche a prescindere dagli anniversari, da un pubblico giovane e meno giovane avido di sentire cose su di lui.

Forse perché, per dirla ancora con Quasimodo che nel finale del *Poeta e il politico* cita Leonardo: "Col tempo ogni torto si dirizza".

La poesia per Salvatore Quasimodo inizia addirittura a quindici anni, quando ancora si chiamava Quasimòdo, non avendo ancora spostato l'accento. Proprio l'anno scorso mi sono capitati tra le mani tre suoi inediti del 1916 e 1917: poesie estremamente giovanili, informi, collegate a un discorso scolastico, che però dimostrano come, ancora ragazzo, Quasimodo fosse interessato alla scrittura, nei modi e nelle forme legate naturalmente al clima letterario del suo tempo, quindi ai crepuscolari, a D'Annunzio, ai futuristi e a tutto ciò che si produceva in quella temperie. Il giovanissimo poeta oscilla tra D'Annunzio e Pascoli in due di queste poesie, mentre nel terzo testo sembra prevalere una linea quasi crepuscolare. Le tre poesie furono pubblicate, lo scorso anno, sul quindicinale "Stilos" del quotidiano "La Sicilia" con una mia nota. L'importante però è constatare il suo interesse per qualcosa — il linguaggio, la poesia — che doveva acquisire in futuro una struttura autonoma e giungere alla fine a parlare da sola, accendendo emozioni, perché "la poesia non deve dire ma essere": così scrive un poeta americano, Archibald Mac Leish.

Certo la poesia parla *per tutti* ma purtroppo *non a tutti*. La poesia vuol essere un'attività che nasce dallo studio, dalla lettura, dal confronto testuale, dalle "sudate carte" leopardiane, dalla ricerca e dalla sperimentazione, da qualcosa che si avvicina al metodo scientifico di Galileo. Io credo infatti che, prima ancora dei sentimenti, nella poesia vengano le tecniche: e questo è già un discorso quasimodiano (o, come preferiva dire Macri, *quasimodeo*), perché Quasimodo si è inserito al centro del Novecento con la forza dell'innovazione e ha segnato in un certo senso il "fare poetico" di più generazioni.

È un uomo che ha vissuto il quarantennio centrale di questo secolo iniziato con la prima guerra mondiale, che ha visto il fascismo e la seconda guerra, la Resistenza e il periodo certamente non facile del dopoguerra. Questo periodo Quasimodo come lo ha trascorso? Ha sempre voluto essere se stesso, anche quando era ricercato, nella Milano oscura delle brigate nere, degli assassini, delle torture, delle ville tristi. In questa Milano ha trascorso lunghi mesi nascosto, traducendo Virgilio, Catullo e il Vangelo secondo Giovanni.

Quasimodo è un poeta di doppia valenza, in questo senso è stato sempre considerato e in qualche caso maltrattato; doppia valenza perché da una parte c'è in lui l'angoscia del linguaggio, della propria esclusiva ricerca, dell'approfondimento su di sé e sulla propria poesia, sull'innovazione rispetto a ciò che era stato detto prima, anche da lui stesso. D'altro canto c'è da considerare in lui anche l'aspetto umano e sociale. Tra questi due poli si dibatte Quasimodo quasi allo stesso modo in cui si dibatte nella sua vita tra i due poli geografici che l'hanno contraddistinta, cioè la Sicilia e Milano. La Sicilia è una Sicilia dell'infanzia, quindi mitizzata, una Sicilia della giovinezza, dell'età dell'oro, una Magna Grecia, terra del siculo-greco che lui riteneva di essere: poiché anche lui mitizzava se stesso e a volte non era facile capire che cosa per lui fosse realtà, fatti del vissuto, e che cosa fosse invece sublimazione e ricostruzione astratta di una vita che almeno in parte gli sarebbe piaciuta più di quella reale. L'altro polo è Milano, città di adozione, che è la patria dove nel tempo lui ha conosciuto e riconosciuto i guai, i difetti, gli orrori della civiltà attuale, di questa civiltà dei consumi o di quella che lui ha chiamato, già nel '58, nella *Terra impareggiabile*, con un verso bellissimo, *La civiltà dell'atomo al suo vertice*.

Il poeta comprendeva molto bene l'aspetto sociale consumistico e l'aspetto politico della storia presente che già tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 mostrava i primi segnali di cedimento e di ritorno quasi a un rinnovato medioevo. Mi riferisco alla società italiana americanizzata, naturalmente, e sempre meno vivibile, sempre meno riconoscibile soprattutto con gli strumenti che ha a disposizione un poeta.

Quasimodo nel centenario della nascita, a quarantadue anni dal Nobel, a trentatré anni dalla scomparsa, rivela ancora i segni, come dicevo, della propria angoscia del linguaggio, unita e frammista alla ricerca dell'umano e del sociale, che hanno però peso e valore diversi secondo i tempi della vita e della poesia.

La sua formazione risente sempre delle voci del presente, del

clima generale del proprio tempo, come si nota fin dalle prime composizioni. Già alla fine degli anni venti Quasimodo copia e appronta un suo quaderno di poesia, che chiama *Notturni del re silenzioso*, titolo abbastanza altisonante e ancora in un certo senso dannunziano. Si tratta del quaderno ora pubblicato in appendice nel volume dell'*Opera omnia*: un quaderno prima perduto e solo dopo la morte del poeta ritrovato fra le carte dell'amico Salvatore Pugliatti. Queste pagine dimostrano che, nella sua formazione, intorno agli anni '30 qualcosa cambia. Infatti, durante il soggiorno fiorentino, Quasimodo è ospite dagli amici della rivista "Solaria", tra cui Vittorini, che è suo cognato, Montale e altri, e la sua esperienza letteraria si arricchisce. Quando pubblica *Acque e terre*, la sua poesia non rispecchia affatto quella dei *Notturni del re silenzioso*, è un'altra cosa. Quasimodo in sostanza in pochi mesi è riuscito a inventare un proprio linguaggio e una propria metodologia creativa: taglia, cancella, scarta, opera come un vero poeta senza esitare a eliminare ciò che gli pare non poeticamente risolto. Così la sua prima raccolta risulta decisamente straordinaria, soprattutto oggi, per chi ha letto *I notturni* e il precedente quaderno giovanile del 1920-22, *Bacia la soglia della tua casa*.

*Acque e terre* porta il segno di una innovazione, è il primo vero testo dell'ermetismo. Ma forse non si può nemmeno totalmente parlare di ermetismo per *Acque e terre*. Quasimodo amava dire e ripetere, scherzando ma non troppo, "L'ermetismo l'ho inventato io". In realtà l'ermetismo quasimodiano si rivela totalmente spiegato nel secondo libro, *Oboe sommerso*. Il primo *Acque e terre* risente ancora troppo dei modelli a cui si è fatto riferimento più sopra. Infatti, quando *Acque e terre* viene inserito nel corpo di *E subito sera*, nel 1942, le poesie sono quasi dimezzate, vengono scartate tutte le poesie che risentono del clima del tempo e più sono legate a toni realistici, non risolti. L'ermetismo invece tende a distaccarsi dall'evento storico, dai fatti della vita e a incapsulare l'io in una specie di bozzolo; e questo, che è stato chiamato solipsismo, determina una chiusura di difficoltà che è stata definita con l'antico termine provenzale di *trobar clus*, cioè il fare poesia chiusa, che non concede niente al lettore. *Acque e terre* ha ancora qualcosa di legato: prendiamo la famosa *Vento a Tindari* e vediamo come vi ha spazio la gita come tale, gli amici, la camerata degli amici messinesi (e tra gli altri Salvatore Pugliatti); c'è ancora una certa apertura alla realtà, eppure qualche elemento di ermetismo già vi compare in termini di linguaggio. Che cos'è, in termini di linguaggio, l'ermetismo? È quell'assolutizzazione della parola, di cui fra gli altri e tra i primi ha parlato Contini, che consiste nell'elimina-

zione degli articoli, nell'uso di ellissi verbali, di anacoluti, nell'eliminazione di elementi della frase che rendono maggiormente oscuro il tema e, appunto, assolutizzano la parola. Questi sono d'altronde elementi tipici della poesia quasimodiana, elementi tecnici che menziono volentieri perché la poesia è fatta di tecnica. Ebbene, tutto questo crea un'atmosfera, come una nuvola di difficoltà, di enigmaticità: da ciò nasce l'ermetismo. E il vero libro ermetico di Quasimodo è *Oboe sommerso*.

Spesso ci si interroga su cosa l'ermetismo abbia rappresentato nei confronti del fascismo; se sia stata una fronda o se invece sia stato un movimento che semplicemente al fascismo non piaceva perché non ne celebrava i fasti. Io credo che nei confronti del fascismo non sia stata direttamente e volutamente una fronda: non c'era la volontà politica o forse non c'era neanche la possibilità effettiva di andare contro il regime; semplicemente non c'era la volontà di cantare certi fatti, certi eventi, perché si preferiva la chiusura in sé stessi, la chiusura nell'io. Tant'è vero che nel *Carteggio coi poeti liguri*, pubblicato nel 1999, Quasimodo in una lettera si difende dall'essere "traditore della patria"; e ricordiamoci che siamo negli anni trenta, e non esaltare le opere del regime voleva dire qualche cosa.

In una lettera del 25 maggio 1933 Quasimodo dice:

In questi ultimi tempi mi hanno citato a destra e a manca col segno più e col segno meno. Almeno ci lasciassero in pace. Se non interessa la nostra poesia, se è superata e sepolta, perché prendersela coi "morti"? Lasciamo che sorgano i cantori dei ludi, delle corporazioni, delle "legioni quadrate"; noi, poveri uomini, ci contentiamo di "soffrire". E nessuno crede, per questo, di essere traditore della Patria. Io non sposto un "segno" al mio cuore.

Convenzionalmente si usa bipartire la poesia quasimodiana, e distinguere un primo Quasimodo, grande poeta dell'ermetismo e un secondo, poeta del nuovo realismo. Io non condivido questa divisione: la negano, in effetti, motivi storici e filologici. La poesia del cosiddetto secondo Quasimodo è ampiamente anticipata e per così dire prevista dalle *Nuove Poesie* scritte fra il 1936 e il 1942 e già inserite nel conclusivo *Ed è subito sera*. Ma, in generale, bisogna considerare che ci sono poeti e scrittori che scrivono per tutta la vita un unico libro; voglio dire, trovata una propria cifra continuano su quella: quindi il loro è praticamente un unico libro. Ci sono invece scrittori e poeti che amano rinnovarsi, che amano sperimentare su sé stessi ricercando nuove forme, nuovi approcci al fare poetico. Io credo che per Quasi-



modo, come per altri poeti, ogni libro è un'avventura, ogni libro si costruisce nel tempo e diventa così una novità. Allora i periodi di Quasimodo sono molto più di due: *Acque e terre*, poesia che si avvicina all'ermetismo conservando ancora segni tangibili della realtà e tracce della precedente derivazione letteraria; *Oboe sommerso* e *Erato e Apollion*, che sono i libri della coerenza ermetica più ferma; le *Nuove Poesie* che costituiscono l'ultima sezione di *Ed è subito sera* e anticipano quella poetica realistica che diventerà comune nel dopoguerra e, a seguito delle istanze etiche e nazionalistiche, in tutta l'Europa. Nella stessa Germania vi sono poeti resistenziali, così anche in Italia ci sarà quest'aspetto di realismo resistenziale e post-resistenziale: Quasimodo lo ha anticipato con le *Nuove Poesie*<sup>1</sup>.

Il quarto tempo, costituito dal famoso *Giorno dopo giorno* del 1947, si lega alle *Nuove Poesie* e anche ai *Lirici Greci* per un filo tenue di colloquio, di evidenza degli oggetti non più o non del tutto metafisici e simbolici, i segni della realtà prodotti da una serie di elementi verbali e di atteggiamenti mentali vi si evidenziano chiari. Questa poesia nuova, questo esistenzialismo che preferisce il dialogo al monologo si continua con i due libri successivi che possiamo considerare un quinto periodo, *La vita non è sogno* e *Il falso e vero verde*, forse in quest'ultimo un pochino stancamente. Ma con *La terra impareggiabile* si ha un altro periodo quasimodiano, il sesto: la capacità di catturare la cronaca per fare poesia. Ne è un esempio la poesia *Notizie di cronaca*, appunto in *La terra impareggiabile*, che prende spunto da due ragazzi francesi assassini e (mi pare) condannati a morte, comunque una storia estremamente attuale.

Si potrebbe dire infine che l'ultimo libro, *Dare e avere*, l'ultima raccolta di Quasimodo, rappresenta un settimo periodo. Qui il poeta vuole dare un quadro, tracciare una sorta di bilancio esistenziale, e per far questo rischia addirittura di riportarsi ai più antichi modi di scrittura poetica, ad *Acque e terre* e forse anche al grande *Oboe sommerso*.

Sono, quindi, quattro o cinque o più ancora i periodi che si contrappongono ai due semplicisticamente rilevati dalla critica in genere, o dalla critica disattenta oppure partigiana (non mi riferisco certamente all'analisi operata da Carlo Bo e da Macrì o da altri valorosi inter-

---

<sup>1</sup> Qui si situerebbe un discorso sui *Lirici Greci*, ma devo rimandare al mio saggio *Quasimodo traduttore di classici*, nel volume *Poesie e Discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1996<sup>10</sup>.

preti). Io, però, propongo sempre di non dividere la poetica di Quasimodo ma di vederla nel suo complesso come qualcosa che si sviluppa a seguito di una costante fedeltà alla struttura poetica.

A questo punto merita una particolare attenzione, con questo concludo, un piccolo sintagma che ho citato all'inizio: "L'indizio creativo", il quale vuole indicare un qualcosa che riesce a evidenziare se un testo è poetico, soprattutto se un testo è innovativo. E qui cito da un testo non di poesia. Si sa che Quasimodo nella vita, dopo aver fatto il geometra al genio civile ed essersi poi liberato di questa pesante remora (che però, diciamola tutta, gli diede per un certo periodo da vivere), oltre ad essere stato dal '41 docente di letteratura italiana al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano (e non professore di scuola media, come qualcuno ha scritto in questi giorni negli articoli commemorativi) e contemporaneamente critico teatrale per importanti settimanali, ha tenuto anche colloqui con i lettori su questi stessi settimanali. I migliori di questi interventi sono stati raccolti postumi in un volume intitolato *A colpo omicida*, da un famoso intervento che Quasimodo fece in occasione della strage di Portella delle Ginestre, in Sicilia, 1° Maggio 1947, strage di cui si pensa sia stato autore il bandito Salvatore Giuliano. Il libro raccoglie tutta una serie di interventi su tematiche etiche e sociali. A noi interessa citare quella relativa all'"indizio creativo", Quasimodo, dice (salto alcune cose, perché parla della poesia sperimentale):

La misura, il metro di giudizio è sempre quello creativo: in poesia, come in filosofia, nella musica e perfino in politica, dalla forma di espressione giudichiamo l'uomo politico.

E questo aspetto creativo mi pare che si saldi molto bene con la sua concezione della poesia. È in sostanza come dire: i sentimenti umani sono sempre gli stessi, l'uomo è sempre quello della pietra e della fionda, da lui stesso cantato nell'ultima poesia di *Giorno dopo giorno*. Ma come, voi direte, i sentimenti sono sempre gli stessi? Certo varia il modo di esprimerli; e Quasimodo cita Oscar Wilde (anche qui è solo il finale di un periodo molto più lungo):

Non esistono libri morali o immorali, i libri sono scritti bene o scritti male.

Vorrei concludere tornando ancora all'inizio. Mentre, negli anni '60, ancora spazia nel disegno di un'emozionalità motivata dalla perso-

nale ricerca e dalle sempre “sudate carte” (ma tra l’altro il nostro poeta cerca l’inventività anche negli altri, nei giovani per esempio, come dimostra la collana di poesia da lui diretta per l’editore Marotta di Napoli), Quasimodo riesce a leggere il suo e il nostro tempo, individuando i segni negativi di un mondo stravolto già allora dalle tecnologie. La sua intelligenza critica e il suo antivedere nella sorte umana un destino, oggi puntualmente verificato, anche peggiore di quanto mai potevamo pensare, convergono in quel verso di sarcastica premonizione, già citato, *La civiltà dell’atomo è al suo vertice*. Basterebbe solo questo per attestare il suo essere prima di tutto un poeta moderno.

GILBERTO FINZI



LIGURIA COME UN'INFANZIA.  
GLI ANNI GENOVESI DI SALVATORE QUASIMODO  
(CON UNA LETTERA INEDITA DI GIANFRANCO CONTINI)

Io so cosa vuol dire essere felice nella vita — e la bontà dell'esistenza, il gusto dell'ora che passa e delle cose che si hanno intorno, pur senza muoversi, la bontà di amarle, le cose, fumando, e una donna in esse. Conosco la gioia di un pomeriggio d'estate a leggere un libro d'avventure cannibalesche seminudo in una *chaise-longue* davanti a una casa di collina che guardi il mare. E molte altre gioie insieme; di stare in un giardino in agguato e ascoltare che il vento muove le foglie appena (le più alte) di un albero; o in una sabbia sentirsi screpolare e crollare infinita esistenza di sabbia; o nel mondo popolato di galli levarsi prima dell'alba e nuotare, solo in tutta l'acqua del mondo, presso a una spiaggia rosa. E io non so cosa passa sul mio volto in quelle mie felicità, quando sento che si sta così bene a vivere: non so se una dolcezza assonnata o piuttosto sorriso. Ma quanto desiderio d'avere cose! Non soltanto mare o soltanto sole e non soltanto una donna e il cuore di lei sotto le labbra. Terre anche! Isole! Ecco: io posso trovarmi nella mia calma, al sicuro, nella mia stanza dove la finestra è rimasta tutta la notte spalancata e d'improvviso svegliarmi al rumore del primo tram mattutino; è nulla — un tram: un carrozzone che rotola, ma il mondo è deserto attorno e in quell'aria creata appena tutto è diverso da ieri, ignoto a me, e una nuova terra m'assale<sup>1</sup>.

Questo smagliante esempio di prosa poetica è l'*incipit* di *Sardegna come un'infanzia*, curioso e polimorfo libro di Elio Vittorini, sospeso tra malinconiche insorgenze di memorie — luoghi, facce, occasioni — e vitalistiche ansie di Verità e Bellezza.

Me ne servo, intanto, per parlare di Quasimodo e del suo breve soggiorno ligure allorquando, da Roma, si trasferirà a Porto Maurizio, in provincia di Imperia, dove risiederà dal 1931 al '34, svolgendo la professione di geometra al Genio Civile. E sui cui lidi, probabilmente, fu talvolta preso nella stessa soffocante morsa della fame di terra e di Sicilia del suo conterraneo.

---

<sup>1</sup> E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Milano, Mondadori, 1952, pp. 9-10.

A suggerirmi l'accostamento, però, più che il rapporto familiare tra i due cognati, è l'analogia che mi sembra di riconoscere, in quelle righe, tra il vittoriniano sentimento di approssimazione alla solitaria essenza delle cose e la costante tensione quasimodiana verso la ricerca delle "secrete sillabe" della Realtà e della Poesia.

Un motivo che prende le mosse da un sentimento ambivalente: di oscura e struggente rassegnazione alla solitudine — o alla "isolitudine" come la chiamava Bufalino — e di tirtaica consapevolezza di una condizione privilegiata, quella di chi vede nella separatezza geografica cui è condannato una condizione irrinunciabile e imprescindibile per "riconoscere" e "riconoscersi" nelle proprie radici e origini. È stato così per molti degli scrittori siciliani — da Verga a Consolo, da Capuana a Vittorini, da Quasimodo a Sciascia — tanto da diventare vero e proprio motivo letterario: quello della diaspora, della condanna all'erranza, del *nostos* — fisico o semplicemente letterario — che serva a compensare l'irrefrenabile vocazione alla fuga cui, secondo Vittorini, ogni siciliano è come assuefatto.

Vengo, però, al tema del mio intervento che vorrebbe essere il tentativo di rinvenire, in una particolare e circoscritta stagione poetica di Quasimodo, motivazioni, accordi, occorrenze e ragioni che si possano reputare significative nella parabola artistica che lo caratterizzerà. Al centro di questa parentesi esistenziale e letteraria c'è la collaborazione a una rivista — "Circoli" — e una serie di non cospicui, sebbene interessanti, carteggi con alcune personalità che attorno a quell'officina editoriale e poetica gravitavano.

La collaborazione di Salvatore Quasimodo a "Circoli" comincia nel gennaio del 1931, data di nascita della rivista ad opera di Adriano Grande<sup>2</sup>, figura singolare di eclettico e inquieto operatore culturale che, da autodidatta, dopo una parentesi in cui aveva svolto il mestiere di sarto, si era dato un'aggiornata formazione in grado di coniugare istanze e esperienze letterarie europeiste. È un periodo storicamente buio, di sensibile imbarbarimento della vita civile, sono gli anni della ripresa del regime dopo la crisi seguita al delitto Matteotti, quelli del codice Rocco, dell'obbligo di giuramento di fedeltà al regime per i professori universitari, delle leggi repressive sulla stampa, delle imprese coloniali, del successo elettorale dei nazisti in Germania. E sono pure stagioni in cui, quasi per contravveleno a quel soffocante clima,

---

<sup>2</sup> Per una storia della rivista, si legga *Circoli (1931-1935)*, a cura di C. Daniele, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

si comincia a delineare, in ambito letterario, quel primato del genere lirico che altri e più consistenti sviluppi avrebbe attestato nell'imminenza della seconda guerra mondiale.

In quel contesto storico, "Circoli" nasceva come prima rivista poetica italiana con eroici intenti di resistenza e di sfida a coloro che preferivano asfittiche e strapaesane chiusure provinciali al dialogo con intelligenze alte e altre — europee e mondiali —.

Nella Genova letteraria che esprimeva nettamente il proprio dissenso e la propria distanza dal tardo dannunzianesimo, lontana dai grandi centri come Firenze in cui si formavano le consorterie industrial-editoriali, un manipolo di intellettuali — tra cui il pittore e finanziatore Guglielmo Bianchi, un letterato schivo e delicato come Angelo Barile e ancora Eugenio Montale, Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti — raccoglieva l'eredità di stile e di gusto della "Ronda" e di "Primo Tempo" e usava l'immaginè dei circoli generati dai sassi lanciati nell'acqua per coinvolgere poeti e critici attorno a un progetto che si potrebbe definire pedagogico o ecumenico, se non fosse contraddetto dall'intento dichiaratamente elitario degli aderenti a quel piccolo cenacolo.

"Questa rivista nasce da pochi e a pochi è diretta", si legge nel primo numero, perché "pochi e isolati" sono in grado di riconoscere "il tono e la moralità di un'epoca". Ma, allo stesso tempo, quel periodico aspira ad essere qualcosa di meglio di una cretomania moderna poiché si prefigge di educare alla fruizione della poesia post-crepuscolare e post-futurista dei *neoteri* italiani che "pochi amano e molti non sanno leggere". Insomma, da un lato si guarda al viatico della poesia pura d'oltralpe — quella di Valéry per intenderci — e a una sorta di igienica desistenza dalla contingenza storica e politica, antitetica al modello dell'intellettuale gobettiano, dall'altro si cercano i propri riferimenti all'interno di una tradizione editoriale collaudata che enumera, tra i propri esemplari più evidenti, le torinesi "Baretti" e "Primo Tempo", ma soprattutto la fiorentina "Solaria", cui "Circoli" aspira a contrapporsi, per colmare il vuoto determinato dalla minore considerazione che quella rivista aveva dedicato alla nuova lirica e al nuovo gusto.

"Circoli", come si può intuire da ciò, nasceva col peccato originale di un'impostazione crociana che riconosceva solo la critica estetica come conciliabile con il proprio orientamento di fondo, anche se una fronda meno allineata, cui appartengono, ad esempio Vittorini, Gargiulo e Poggioli, si contrapponeva ai "calvinisti del crocianesimo" (l'espressione appartiene a Montale) riconoscendo subito i limiti di quella

proposizione, e adottando perciò prospettive di tipo storico-culturale, metodologie d'indagine inedite come la critica psicoanalitica, o mostrandosi attenta ai problemi specifici dei singoli linguaggi artistici.

La passione del manipolo di battaglieri letterati che animava la rivista risalta dall'intreccio epistolare che coinvolge i suoi più assidui redattori: Adriano Grande, Angelo Barile, Guglielmo Bianchi, Salvatore Pugliatti, Glauco Natoli, Sergio Solmi. Un carteggio al cui centro campeggia un Quasimodo trentenne che si è lasciato alle spalle un'infanzia da *déraciné*, appresso al padre ferroviere. Di stazioni, nella propria vita, il poeta ne avrebbe attraversate tante, una lunga teoria di paesi e città in cui andava spostandosi, anche per via del lavoro di geometra intrapreso nel 1926, a Reggio Calabria, e continuato ad Imperia, prima del trasferimento in Sardegna.

Nel frattempo, c'era stata l'importante parentesi fiorentina: è nel capoluogo toscano, infatti, che era avvenuta la svolta in direzione della poesia, auspice Elio Vittorini che lo aveva accolto nella sua casa e gli aveva fatto conoscere Eugenio Montale, Arturo Loria, Gianna Manzini e il gruppo degli scrittori che frequentava il mitico caffè delle "Giubbe Rosse". Qui aveva conosciuto pure Alessandro Bonsanti, sindaco della città, un letterato di rara sensibilità che nel '28 aveva fatto pubblicare su "Solaria" tre poesie di uno sconosciuto poeta "fuggito" di notte dalla Sicilia, tanti anni prima, come Quasimodo amava ricordare e mitizzare: "con un mantello corto e alcuni versi in tasca", come scrive in *Lettera alla madre*<sup>3</sup>. Il nuovo paesaggio fisico, intellettuale ed esistenziale in cui stava per immergersi gli avrebbe procurato tanto stupore fino a fargli dire "Non mi par vero di essere anch'io solariano". "Solaria", cioè, come città ideale, in cui elaborare utopie, centro d'unione tra politica e morale, perché essere solariano — sosteneva Vittorini — significava essere antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista.

A Firenze avrebbe pubblicato *Acque e Terre*, sebbene la silloge fosse maturata fondamentalmente in ambiente messinese, ma soprattutto avrebbe appreso il salutare esercizio dell'autocensura e dello scrupolo artistico: "Ho frugato tra le mie carte, bruciando e mutilando" — scrive il 29 gennaio 1929 all'amico della prima ora Salvatore Pugliatti — "della produzione di dieci anni non di lavoro continuo

---

<sup>3</sup> S. Quasimodo, *Lettera alla madre*, in *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1994<sup>9</sup> (1971<sup>1</sup>), p. 159.



naturalmente ho salvato un centinaio di pagine di poesia. Se, seguendo il mio istinto di calcolatore burocratico, volessi fare una media vengono fuori dieci pagine ogni anno, cioè a dire quasi una al mese. Siccome la poesia non è verbo di tutti i giorni, credo che ancora qualcosa ci debba essere da stroncare. Il senso dell'autocritica sottile, insonne, mi vorrebbe far ritornare da capo; ma se l'ascoltassi addio povere cose mie"<sup>4</sup>.

A vederlo emergere dalle secche del noviziato lirico saranno, poco dopo, gli amici liguri che frequenterà nei fine settimana a Genova: Adriano Grande, pittore e poeta capace di coniugare istanze impressioniste e intimiste con l'inquieto spiritualismo di vociani come Giovanni Boine, e Angelo Barile, poeta di valore non trascurabile cui si deve la scoperta di un altro ligure, importantissimo eppure quasi rimosso dalla memoria collettiva, e cioè Camillo Sbarbaro che, tra i letterati genovesi, fu quello con maggiori esperienze europee: un uomo che all'amore per la poesia seppe unire la passione per i muschi e i licheni di cui divenne specialista di fama internazionale, ma che fu anche eccellente grecista e traduttore di classici quali Eschilo, Sofocle, Euripide, Pitagora, come pure del Pascoli latino e dei grandi scrittori dell'Ottocento francese, da Stendhal a Flaubert, da Balzac a Maupassant.

Soprattutto con Barile, che risiedeva ad Albisola dove gestiva un'impresa familiare di ceramiche, Quasimodo avrebbe avviato rapporti epistolari utili a capire la suggestione che, nella sua prima stagione poetica, esercitarono certe esperienze crepuscolari e frammentiste, come ad esempio quelle di Sbarbaro che il modicano riconosceva migliore proprio "nelle cose più tenui che sono anche quelle più profondamente "affondate" nel cuore"<sup>5</sup>. Lettere che toccano corde intime, contenendo qualche abbandono malinconico e qualche dichiarazione di intenzione artistica, come quella di voler "cercare intensamente il nostro buio perché qualcosa sfugga e diventi armonia; consolazione di sillabe, di movimenti tonali, di trasfigurazioni"<sup>6</sup>.

"Circoli", su segnalazione di Montale che lo aveva indicato a Grande come "un ragazzo di grande ingegno" seppure "non maturo" come

<sup>4</sup> S. Quasimodo – S. Pugliatti, *Carteggio (1929-1966)*, a cura di G. Miligi, Milano, Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1988.

<sup>5</sup> Quasimodo a Barile, del 30 aprile 1931, in S. Quasimodo, *Carteggi con Angelo Barile, Adriano Grande, Angiolo Silvio Novaro*, a cura di G. Musolino, Milano, Archinto, 1999, p. 49.

<sup>6</sup> Quasimodo a Barile, s.d., ivi, p. 47.

poeta, avrebbe visto la prima redazione di liriche che Quasimodo fece successivamente rifluire, con varianti, nelle raccolte *Oboe sommerso* e *Erato e Apollion*. E ancora una volta, dopo *Acque e Terre*, pubblicato su "Solaria", sarà una rivista ad avallare un'operazione poetica, fatto notevole in sé perché dà rilievo all'attualità e alla modernità del poeta in questione.

Ma il legame più stringente con l'esperienza maturata all'interno della rivista fiorentina è da rinvenirsi altrove, vale a dire nel rapporto con le letterature straniere, nell'attenzione pantografata verso ambienti meno asfittici di quelli italiani che si trovavano, di fatto, ormai tagliati fuori dalla più importante cultura continentale. L'esigenza di "Circoli" era più o meno la stessa della rivista consorella, vale a dire il tentativo di un esorcistico distacco dallo scontento e dall'orrore del chiuso provincialismo nostrano. La rotta da seguire era ben chiara: Valéry e la "Nouvelle Revue Française", prima di tutto. Nessun progetto organico, beninteso, bensì la ricezione, affidata alla sensibilità dei singoli redattori, dei fermenti, delle novità e delle suggestioni che provenissero dalle letterature straniere. Scorrendo le pagine di "Circoli", ai testi di Jorge Guillén e di Mandel'stam si affiancano quelli di Eliot e Joyce, di Lee Masters ed Ezra Pound, di Larbaud e Tzara. Vivace attenzione, ed è una novità anche rispetto a "Solaria", è dedicata alla letteratura anglo-americana, anche per via della collaborazione di Mario Praz e, seppure l'attenzione sia rivolta principalmente alla poesia, non sono infrequenti le proposte di prose liriche di autori quali Hemingway e Dos Passos.

Nulla a che vedere con ciò che la rivista diventerà nel '34, quando Quasimodo interromperà la sua collaborazione, e "Circoli" muterà rotta non solo fisicamente, per via del trasferimento a Roma della redazione, ma soprattutto per lo snaturamento dell'impostazione originaria in direzione dell'ideologia fascista e di un atteggiamento filorazzista di cui il giornale diventerà, alla fine, cassa di risonanza.

Ai nomi di Penna, Savinio e Gatto subentreranno quelli di Bottai e Pavolini, Luzi e Caproni si vedranno rifiutate le loro poesie, e saranno solo alcuni dei segnali che avrebbero attestato la liquidazione delle primigenie intenzioni. Certo non sarebbero mancate illustri collaborazioni, ma la sensazione che qualcosa si fosse spezzato sarebbe stata forte.

Gli anni genovesi di "Circoli" erano state stagioni sperimentali di grande vitalità e perciò mi paiono degne di attenzione, nell'esame dell'apprendistato lirico quasimodiano; quel breve torno di tempo trascorso in Liguria, avrebbe visto il riconoscimento artistico del poeta

siciliano vincitore, nel '32, del premio dell'Antico Fattore che era stato assegnato, appena un anno prima, a Montale.

A temperare l'etichetta di poeta ermetico che di lì a poco l'avrebbe contrassegnato, c'è dunque un retroterra culturale, le cui origini devono farsi risalire ancora più indietro, agli anni in cui frequentò l'Istituto Tecnico fisico-matematico di Messina, città di baracche ancora nel 1917, dopo il terribile terremoto del 1908. Gli studenti più agguerriti parlavano allora di politica e letteratura, attratti dal socialismo e dal simbolismo. Ed era una poesia, quella della provincia italiana, dominata dal modello pascoliano e da quello dannunziano, entrambi in grado di offrire una gamma di proposte e di soluzioni etico-liriche spesso contrastanti tra loro e tra le quali un giovane letterato si trovava inevitabilmente indotto a scegliere.

Quasimodo, no. O meglio, più che volgersi verso opzioni radicali che escludessero l'uno o l'altro, sembrò guardare piuttosto a ciò che li accomunava, prediligendo le estenuazioni e i languori del *Poema paradisiaco* di D'Annunzio alle esaltazioni superomistiche, e i *Poemi conviviali* di Pascoli, nella cui premessa il vate pescarese era salutato come "fratello maggiore e minore".

Con queste letture alle spalle era facile per chiunque costruirsi l'autoritratto precocemente maturo di individuo pensoso e infelice che diceva, già a 17-18 anni, di sentirsi "più vecchio, ma più buono" e a trent'anni (D'Annunzio ne aveva ventotto quando scrive il *Poema paradisiaco*) lamentava all'amico Barile: "La giovinezza inizia i suoi crolli e il nostro sgomento è debole tristezza di piccole cose annegate"<sup>7</sup>.

È principalmente nel carteggio con quest'ultimo che qualche traccia utile viene fuori a delineare la temperatura intellettuale e la moralità di Quasimodo. Non è molto, beninteso. Il poeta trascorre dalle vette di argomentazioni letterarie sui moderni orientamenti della poesia ai sotterranei del pettegolezzo mordace e risentito che lo porta a giudicare senza alcun timore reverenziale giganti del calibro di Ungaretti, ironicamente appellato "pietoso vate".

Ma su un nome, mi pare, i giudizi sembrano convergere verso un'approvazione senza riserve, ed è quello di Camillo Sbarbaro, i cui *Versi a Dina* occhieggiano già nel primo numero di "Circoli". Egli sembra incarnare, per Quasimodo come per i poeti suoi sodali, l'artista puro e, di fatto, è su lui che si incardina la tradizione della poesia

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

ligure di Boine e della "Riviera ligure" di cui la generazione nuova di "Circoli" si propone ideale prosecutrice. Con Sbarbaro, la Genova mercantile dei primi decenni del Novecento fa un salto di qualità e diventa crocevia di esperienze maturate altrove: nell'austera e moralistica Torino degli anni Venti e nella Firenze solariana, per intenderci. In quel transito, di cui Montale è artefice e mediatore, la poesia di Sbarbaro si elevava limpida, espressione mai banale di un erosivo *mal de vivre* che solo la memoria e la trasfigurazione della contingenza riuscivano a risarcire.

Per il resto, quei carteggi non aggiungono molto di nuovo alla conoscenza dell'uomo e dell'artista; il loro interesse, allora, risiede altrove. Essi, infatti, ci parlano di una civiltà e di una cultura: quella, appunto, delle riviste letterarie come "Solaria", "Circoli", "Campo di Marte", "Frontespizio", "Il Bargello". Ci ricordano dei poeti che elaboravano le loro creazioni proprio a partire dal sentimento della comune adesione a un progetto che, come nel caso di "Circoli", la rivista sapeva poi addensare attraverso un giornalismo letterario certamente elitario, ma estremamente colto e raffinato. Un sodalizio, quello tra i redattori, che si configura quindi come ricerca di comprensione artistica oltre che umana, antidoto ai risentimenti e alle gelosie dell'accademia, conquista di un ordine morale superiore.

Nell'ultima lettera ad Angelo Barile, del dicembre 1937, Quasimodo testimonierà il sentimento di fraterna comunione che lo aveva legato agli amici liguri, con parole che hanno il sapore della resa di fronte all'avversione che cominciava, già allora, a montargli contro e di fronte al più significativo movimento culturale italiano del Novecento che egli chiama col termine che lo renderà famoso in tutto il mondo — cioè *neorealismo* — ben prima che la definizione invalga nell'uso comune:

[...] è la vita durissima che mi costringe a certe lunghissime solitudini di cuore. In più l'amarezza di sentirmi considerato della specie degli untori per una vile accademia sorta intorno ai miei versi. Io non ho mai chiesto nulla; e a nessuno. Che mi lascino in pace: che non mi nominino neppure. Qualche verso resterà pure, di ognuno di noi, a testimoniare, se non altro, una moralità di ordine superiore. Della gente che va a caccia e poi scrive dei versi, delle "canne di fucile che rigano a lutto" la campagna, di questo neo-realismo che frantuma la prosa per ricercarvi dei numeri, non so che farmene. Non darà mai consolazione ad alcuno<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Quasimodo a Barile, del 27 dicembre 1937, ivi, pp. 79-81.

Quasimodo stava abituandosi, già da allora, a fare i conti con certe riserve dei suoi censori e recensori, uno dei quali, in quello stesso anno, gli indirizzava una missiva a tutt'oggi inedita che vale la pena menzionare in considerazione del prestigio di chi la scrive, forse il più autorevole e autoritario dei critici italiani del Novecento.

Nel febbraio del 1937 è Gianfranco Contini che scrive al poeta:

Perugia, 25 febbraio  
Via [Boncambi] 3 A

Caro Quasimodo,

L'influenza [nome orribile di meccanici, se non lo riporta etimologicamente a quelle celesti *correspondances* che non dovrebbero dispiacerle] ha tramutato in ritardo villano quello che voleva essere ringraziamento pronto quanto caloroso. Abbia pazienza; e creda che con molto piacere (piacere, direi, maturato; a ragion veduta) ho ricevuto in dono da Lei la Sua *plaque*, che già Montale mi aveva fatto leggere. E spero che mi darà poi modo di conoscerLa anche di persona. Durante le vacanze io abito a Domodossola, e non dovrebb'essere difficile incontrarci.

Evidentemente discuteremo della Sua poesia. E potrà anche darsi che sulla Sua poesia, se non proprio sulla poesia (ricordo sempre con ammirazione la Sua risposta al referendum della *Gazzetta del Popolo*, che mi sembra il Suo solo scritto "teorico", e l'ho anche citato una volta), noi si abbia idee diverse. Io mi sorprendo spesso a recitarmi *Curva minore* (mi viene in mente che Natoli, a Roma e a Strasburgo, declamava i passi più sontuosi, [glaudi] e vegetali di *Acque e terre*); mi sembra una poesia [attuata], e non soltanto dotata; e mi stupisco un poco di non ritrovarla in *Erato*. Vuol dire che a Lei quella lirica sembra, invece, "essoterica", facile? Se il sintomo è bene individuato, ciò significa che io tento di ridurre anche una poesia "coordinante" come la Sua, fabbricata di fasci di segmenti aspramente ridotti in colonna, a una forma "subordinante", "sintattica". In altre parole, e certo mettendomi in contraddizione rispetto a quanto dice il bel saggio di Solmi (inizio dalla p. 17), io cerco di rispingere questa poesia a un'"occasione" — o anche d'inventargliela (dunque troverà naturale che io Le dica che i suoi titoli — invenzioni d'occasione — sono tra i più belli della poesia italiana). C'è in Lei un'estrema fecondità "quantitativa" di allusioni e passaggi; e un intervento critico a ridurli, a bruciarli fino all'enunciato e quasi a sottolinearne la natura logica. C'è ricchezza di trepidazione: e pudore linguistico a vietare le conseguenze. Tutto questo è un po' un mettere il "lavoro" innanzi all'"ispirazione" (alla quale io credo perfettamente); e il portar tutto su un piano d'eccezionalità equivale a [lievemente] svalutare l'eccezionalità della scoperta [nucleare]. È evidente che nelle prime liriche del volume ci sono passi stupendi (clausola di *Il mio odore di uomo*, quattro o cinque strofe dell'*Anapo* ecc.), e che occorrerebbe assolu-

tamente citare come “risultati”. Trovo tuttavia in quelle liriche una certa carenza d'unità; e se dovessi perciò designarLe quelle più persuasive al mio gusto, come modo di lavorare almeno, Le citerei (forse con Suo stupore): *Dolore di cose che ignoro*; le liriche angeliche (*Canto di Apollion, L'angelo*), *Antico inverno, I morti*. Poesie evidentemente lontane, specie la prima e le ultime, dai miti e dalle formule che definiscono Quasimodo alla folla, ma più vicine all’“occasione” e dunque all'unità, alla necessità dell'economia, del taglio.

Ho bisogno di dirLe proprio esplicitamente che sono perfettamente d'accordo con la critica corrente nell'assegnarLe uno dei primissimi posti nel quadro della lirica contemporanea? Anche dal punto di vista storico: Lei è evidentemente il poeta più imitato, il paradigma di moltissimi scriventi (direi, senza paragone con Ungaretti e Montale); e non sto a fare i nomi dei parecchi giovanotti, anche di buon grido, che Le devono l'esistenza.

Mi scriva, se trova un istante di tempo, e mi creda cordialmente il Suo Gianfranco Contini, che La ringrazia ancora molto<sup>9</sup>.

Un Contini equilibrato e onesto, che tuttavia lascia l'impressione di voler cautamente dare un colpo al cerchio e uno alla botte, come si suol dire, distillando sapientemente lusinghe, ma non esimendosi, tra le righe, dal far le bucce al modicano, di cui dà una lettura che privilegia, nella sostanza, il modello sintattico montaliano e finisce con l'allineare imparzialmente il siciliano con Ungaretti e Montale.

Dalla consueta e scolastica triade degli ermetici, Quasimodo è stato detronizzato e oggi il posto che gli competeva nelle antologie è stato occupato da Umberto Saba, come se questi fosse più assimilabile agli altri due di quanto non lo sia tutt'oggi il poeta modicano, o come se non potesse almeno convivere in quel drappello, e giocare da titolare la partita con i valori letterari. A riprova, dunque, che ancora oggi non sembra possibile leggere Quasimodo prescindendo dal “caso” critico-letterario che lo riguarda.

Ma su questa storia di malintesi e pregiudizi, di ostracismi e rimozioni, molto si è scritto — non so quanto proficuamente — e non a molto è valso il tentativo dei più affezionati e avvertiti esegeti come Carlo Bo, Oreste Macrì, Luciano Anceschi, Natale Tedesco, Gilberto Finzi, Sergio Solmi o Michele Tondo, per abbattere quel “muro-d'odio eretto dalle compagnie di ventura letterarie”<sup>10</sup> che da sole possono

<sup>9</sup> Gianfranco Contini a Quasimodo, del 25 febbraio 1937. La lettera è inedita. Ringrazio Alessandro Quasimodo per avermela messa a disposizione.

<sup>10</sup> Scrive Quasimodo: “[...] il poeta, nella sua oscura sfera, con infiniti oggetti, è solo, e non sa se sia indifferenza, la sua, o speranza. [...] Il poeta è solo: il muro

condannare un poeta all'isolamento e fargli scontare, sino alla fine, un'afflizione che si può sopportare solo tramutandola, come Quasimodo fece, in ragione esistenziale.

Il senso — tutto “siciliano”, vorrei dire — del “farsi isola a sé”<sup>11</sup>, al poeta non mancò neanche da giovane, quando all'amico Angelo Barile chiedeva il conforto di parole che facessero dolce la sua “dubbia solitudine”<sup>12</sup>. Esso attraversa molti siciliani, anche dei più ironici, come un fondo di tenebra, di consapevolezza angosciosa e tragica della vita.

Il tema dell'isola come esilio-prigione, Quasimodo lo aveva già svolto in *Acque e Terre* (1930)<sup>13</sup>, connotandolo tanto miticamente quanto realisticamente e, alla stregua di tanti letterati siciliani, da Verga a Consolo, seppur da esule involontario, vivrà anch'egli fino in fondo la diaspora dell'intellettuale che riconosce e riconquista la terra d'origine nel momento in cui l'ha perduta e può, paradossalmente, riguadagnarla solo con la memoria — da Firenze, da Imperia, da Milano — o con una ricerca di adeguamenti sentimentali e intellettuali — l'amicizia, ad esempio — che risarciscano quella forma di estraniamento che è anche psicologico. E mitica è l'immagine della Sicilia

---

di odio si alza intorno a lui con le pietre lanciate dalle compagnie di ventura letterarie. Da questo muro il poeta considera il mondo, e senza andare per le piazze come gli aedi o nel mondo “mondano” come i letterati, proprio da quella torre d'avorio, così cara ai seviziatori dell'anima romantica, arriva in mezzo al popolo, non solo nei desideri del suo sentimento, ma anche nei suoi gelosi pensieri politici”; cfr. S. Quasimodo, *Il poeta e il politico*, in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz editore, 1960, pp. 57-58.

<sup>11</sup> Pirandello lo aveva chiarito bene parlando di Verga: “Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita, e anche quasi una istintiva paura di essa oltre quel breve ambito del covo, ove si senton sicuri e si tengono appartati; per cui son tratti a contentarsi del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che d'ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha, la sua poca gioia, da sé, taciturno e senza cercar conforti, si soffre il suo dolore spesso disperato”, in L. Pirandello - V. E. Orlando, *Scritti su Verga*, prefazione di G. Giarizzo, Catania, Giuseppe Maimone Editore, p. 55.

<sup>12</sup> Quasimodo a Barile, del 3 aprile 1931, in *Carteggi*, cit., p. 46.

<sup>13</sup> Su questo aspetto e sulla centralità del tema nella poesia dei siciliani, si legga quanto scrive N. Tedesco in *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito quasimodiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 5-19.

che Quasimodo sborza sulle pagine di "Circoli", almeno quanto realistica è quella della Liguria che le fa da contraltare, paese dell'anima, sì, ma anche terra reale, di scogli e di vento.

"Aspro è l'esilio", scrive Quasimodo in *Vento a Tindari*, evocando l'immagine dell'uomo che rompe "amaro pane", e sarà un'immagine che lo attraverserà e che energicamente ridisegnerà, con tratti marcati e luttuosi chiaroscuri, anche in occasione della prolusione per il conferimento del Nobel, e così fino quasi alla fine, come in quel novembre del 1965, quando all'Ospedale di Sesto S. Giovanni consegnerà al suo *Ho fiori e di notte invito i pioppi* l'ennesimo suo ritratto dell'artista da "emigrante che veglia chiuso nelle sue coperte, tranquillo, per terra".

Ma dal Nobel in poi sarebbe stato un florilegio di sarcastici sberleffi, il più noto dei quali è quello di Emilio Cecchi che, del resto, fa testo fino a un certo punto. Ci troviamo, in quel caso, di fronte a un sensibile fraintendimento della poesia italiana *tout court*, che non risparmia neanche altri poeti e che era forse suggerito dall'umana debolezza dell'anglista di voler rendere la pariglia a chi gli aveva cassato una traduzione dell'*Otello* di Shakesperare dandogli del "trombone" o — peggio ancora, nella considerazione che il siciliano dimostrava di averne — del "filologo"<sup>14</sup>.

Parlo di questo tema "dell'uomo / che qui rimane, odiato, coi suoi versi, / uno come tanti, operaio di sogni"<sup>15</sup>, su cui è tornato qualche anno fa Gilberto Finzi con un articolo<sup>16</sup>, perché non credo che all'origine delle invidie e dei veleni (frequenti nella società letteraria più di quanto il comune lettore anche avido di pettegolezzi immagini) ci sia solo quella sorta di sberleffo che furono i *Lirici greci*. Le umanissime velleità come pure l'ingenua vanità di Quasimodo servirono entrambi a inimicargli l'accademia, liquidata al costo di una salace e impietosa *boutade*.

Quel che è grave, però, è che queste miserie finiscano col proiettare ancora oggi riverberi sulle vicende della ricezione critica. Nel bilancio della critica quasimodiana *vulgata*, fatti salvi i nomi dei suoi

<sup>14</sup> Si rilegga, a tal proposito, quel passo della prolusione per il conferimento del Nobel, in cui Quasimodo dice che "non saranno mai i filologi a rinnovare la lingua scritta: è un diritto che spetta ai poeti", in *Il poeta e il politico*, cit., p. 50.

<sup>15</sup> Id., *Epitaffio per Bice Donetti*, in *Poesie e Discorsi sulla poesia*, cit., p. 151.

<sup>16</sup> G. Finzi, *Il muro dell'odio innalzato con le proprie mani*, in "Stilos" (Catania), 24 ottobre 2000.



più attenti esegeti, non mi pare che si sia ancora molto distanti dalle frettolose liquidazioni con cui, ad esempio, lo strapaesano Mino Maccari, fascista della prima ora, seppure *in partibus infidelium*, poi antifascista nelle file della Resistenza, tra lepidi epigrammi e battagliere rubriche aforistiche dai titoli eloquenti (*Spuntature*, *Mattatoio*, *Fondi di magazzino*, *Punture*), sul modello del longanesiano "Italiano", compitava battute che danno ancora la temperatura di quelle snobistiche e tipiche avversioni che faranno scuola: "Non dire fra persone di buon gusto che conosci le poesie di Salvatore Quasimodo" (*L'Antipatico. Almanacco per il 1960*). Livori, certo, cui non fu estraneo lo stesso poeta siciliano che, già dagli anni Trenta, aveva fatto bersaglio dei suoi strali proprio i due poeti più grandi del Novecento italiano, vale a dire Ungaretti e Montale. Ma tali da distrarre l'attenzione da un interrogativo che aleggia e cui è difficile dare una risposta, vale a dire il posto da assegnare, in definitiva, a Quasimodo, in un ipotetico canone del Novecento. Poiché di fronte a questo dilemma si staglia un'aporia di fondo, il fatto cioè che il poeta siciliano non sia classificabile né tra gli innovatori né tra gli epigoni di consolidate linee letterarie.

Questione cui dovremmo cercare di dare risposte cominciando a interrogarci seriamente sul "prima" e sul "dopo" Quasimodo, che è come dire su ciò che egli recupera del passato ovvero su ciò cui prelude la sua poesia. Mi sembrerebbe più interessante, in questo senso, indirizzare le indagini sul rapporto diacronico che s'instaura, ad esempio, con l'Ottocento di Foscolo e Leopardi e su quello sincronico che lo lega agli ermetici. Perché una cosa è certa. È difficile rinvenire comuni mappe d'orientamento per i *neoteri* degli anni Trenta, e l'impegno ricognitivo si smarrisce di fronte alla nebulosità e alla magmaticità dei riferimenti.

Una questione, questa, già posta peraltro da Giacomo Debenedetti nel saggio sull'*Ermetismo di Mallarmé* e la cui soluzione il grande critico intravedeva nell'evidenza di una circolazione osmotica che legava Ungaretti, il Montale degli *Ossi di seppia* e il Quasimodo di *Acque e Terre*, alla *humus* costituita dai vari Campana, Govoni, Onofri, Sbarbaro, Rebora, e che, per il tramite di questi, permetteva di raccordare la poesia italiana all'Occidente poetico di Apollinaire, Valéry ed Eliot.



## SALVATORE QUASIMODO E LO SPETTACOLO: DA GIORGIO STREHLER AD ANITA EKBERG

Il 1948 può essere fissato come l'anno che segna il definitivo accostamento da "professionista" di Salvatore Quasimodo al mondo del teatro: in quell'anno, infatti, egli divenne il titolare della rubrica di critica drammatica del settimanale "Omnibus" e tradusse ben due tragedie di Shakespeare: *La Tempesta*, su incarico di Giorgio Strehler, e *Romeo e Giulietta* per Renato Simoni. Invero, non era la prima volta che Quasimodo traduceva un testo teatrale: due anni prima, infatti, aveva dato alle stampe, per i tipi della Bompiani, la propria versione dell'*Edipo re* di Sofocle, ma, quell'anno, e si tratta di un fatto che non va sottovalutato, egli approntava i testi in lingua italiana in vista delle loro realizzazioni spettacolari e non per la pubblicazione. Non siamo, certo, di fronte ad una sottigliezza: un noto poeta — quale, indubbiamente, Quasimodo era nel 1948 — che decide di affidare il proprio lavoro a due registi teatrali, piuttosto che ad un editore, è un poeta che, non solo dimostra di avere un grande coraggio, ma di aver compreso a fondo il fatto che le due opere di Shakespeare — non meno di un qualsiasi altro testo teatrale — potevano aspirare a raggiungere la propria piena realizzazione solo sulle tavole di un palcoscenico. E, se è vero, che il *Romeo e Giulietta* nella versione di Quasimodo fu pubblicato da Mondadori in quel medesimo 1948, è altrettanto vero, però, che *La Tempesta* aspettò il 1956 per vedersi edita da Einaudi.

La modernità di Quasimodo, ad ogni buon conto, non si limita al fatto di aver privilegiato la scena alla stampa, ma entra nel cuore stesso della traduzione. Basta leggere, come esempio, le prime battute della *Tempesta* nella di lui versione, per rendersi immediatamente conto di come Quasimodo, traducendo, avesse costantemente presente la situazione di enunciazione propria del teatro, ovvero, in altre parole, che quanto da lui tradotto sarebbe stato pronunciato da attori, su di un palcoscenico, di fronte ad un pubblico, tutti ben diversi da quelli

cui pensava Shakespeare all'atto della creazione del testo. Scrive, infatti, Quasimodo:

Atto primo. Prima scena.

In mare, a bordo d'una nave. Violento scoppio di tuoni e fulmini.

Entrano prima il Capitano e poi il Nostromo.

Cap.: Nostromo!

Nostr.: Eccomi, capitano. Che c'è di nuovo?

Cap.: Ah, bravo: raduna i marinai. Avanti, presto, o finiremo per incagliarci: svelto, svelto! (*Esce*). *Entrano i marinai*.

Nostr.: Su, ragazzi miei! Coraggio, coraggio, ragazzi. Svelti, svelti! Serrate la gabbia! Attenti al fischio del capitano! E tu soffia, finché ti scoppi il fiato, se lo puoi. *Entrano Alonso, Sebastiano, Antonio, Ferdinando, Gonzalo e altri*.

Alo.: Attenzione, caro nostromo. Dov'è il capitano? Gli uomini al loro posto!

Nostr.: Ora, vi prego, andate giù.

Ant.: Nostromo, dov'è il capitano?

Nostr.: Non lo sentite? Qui ostacolate le manovre; restate nelle vostre cabine, qui aiutate la tempesta!

Gonz.: Ma no, sii buono, calmati.

Nostr.: Quando si calmerà il mare. Andatevene. Che importa alle onde urlanti del nome del re? In cabina; silenzio! Non ci disturbate.

Gonz.: Bene, ma ricorda chi c'è a bordo.

Nostr.: Nessuno che io ami più di me stesso. Voi siete consigliere; ordinate agli elementi di tacere, se lo potete, e calmateli subito, e noi non toccheremo più una fune. Usate la vostra autorità; se non lo potete, ringraziate di avere vissuto così a lungo; e, giù, in cabina, preparatevi al disastro imminente, se accadrà. Su coraggio, ragazzi miei. E voi, levatevi di qui, ho detto. (*Esce*).

Gonz.: Quel tipo mi dà molta speranza. Non ha l'aspetto di chi deve finire annegato; ha una faccia da forca. Insisti, buona sorte, conducilo al capestro; che la corda del suo destino sia la gomina della nostra salvezza, perché questa ci aiuta poco. Se non è nato per salire sulla forca, il nostro caso è disperato. *Escono*<sup>1</sup>.

Inutile sottolineare come la lingua del poeta sia viva tutt'oggi e come non sembrano passati più di cinquant'anni dalla di lui traduzione. Se si confrontano alcune delle battute di tale versione con quelle di due tra le più usate in teatro dalle compagnie di giro di allora — in ragione del fatto che non erano più tutelate dalla legge sul diritto d'autore — o con quella coeva di Gargano, si potranno ammirare, ulteriormente, i progressi compiuti da Quasimodo. Dove, ad esempio, nel 1948, Quasimodo

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *La Tempesta*, Torino, Einaudi, 1956, trad. it. di S. Quasimodo, pp. 5-6.

scrive: "Ah, bravo: raduna i marinai. Avanti, presto, o finiremo per incagliarci: svelto, svelto!"; Carlo Rusconi, in pieno Ottocento, aveva tradotto: "Alla buon'ora; parla ai marinai; fa che navighino di polso o daremo in secco; va, va."<sup>2</sup>; Giulio Carcano, sempre in pieno Ottocento, aveva scritto: "Del buono: or su, conforta i marinai, | E lesti alla manovra, o diamo in secco. | Presto, presto!"<sup>3</sup> e, infine, Gargano, nel 1949: "Da bravo: incoraggiate la gente. Datevi di mano, alla svelta, se no andiamo in secco. Lesti, lesti."<sup>4</sup>; o, ancora, dove Quasimodo aveva tradotto: "Qui ostacolate le manovre; restate nelle vostre cabine, qui aiutate la tempesta!"; Rusconi: "Voi impacciate il nostro lavoro. State sotto coperta. Voi vi fate ausiliari della tempesta."; Carcano: "[...] La nostra manovra | Voi scompigliate. Ne' caselli vostri | Tornate, dico; non venite a lega | Con la tempesta."; e Gargano: "Ci siete d'impiccio nelle manovre. Statevene nelle vostre cabine: non fate che aiutar la tempesta."; e, per finire tale rapido confronto, Quasimodo: "Quel tipo mi dà molta speranza. Non ha l'aspetto di chi deve finire annegato; ha una faccia da forza."; Rusconi: "Molto mi confido in costui; mi sembra che non possa annegare; è fatto a pennello per la forza."; Carcano: "Quel compagnon m'ispira un gran conforto: | D'uom che annegar si possa e' non m'ha viso; | È grugno da capestro. [...]"; e Gargano: "Quest'uomo mi ispira una gran fiducia. Mi pare che egli non abbia alcuno dei segni di chi è destinato a naufragare: il suo è un perfetto muso da forza.". Dunque, concludendo, mi pare si possa affermare con tranquillità che Quasimodo aveva operato nel senso di una maggiore aderenza della lingua al parlato, evitando giri di parole, e consegnando a regista ed attori un copione pronto per essere portato sulle scene.

Se oggi, sembrano poco numerosi coloro che non elogiano le traduzioni di Quasimodo, al tempo del loro primo apparire esse, invece, furono ferocemente attaccate, tanto che Strehler stesso, in un suo scritto, ebbe come a giustificarsi per aver scelto Quasimodo come traduttore, al contempo, però, rivendicando per sé il merito di aver legato "il nome del poeta Quasimodo a una avventura di teatro"<sup>5</sup>. Scrive, infatti, il regista:

<sup>2</sup> Id., *La Tempesta*, Firenze, Le Monnier, 1878, trad. it. di C. Rusconi, p. 33.

<sup>3</sup> Id., *La Tempesta, Teatro*, Milano, Bietti & Reggiani, 1926, trad. it. di G. Carcano, p. 407.

<sup>4</sup> Id., *La Tempesta*, in *Teatro III*, Firenze, Sansoni, 1949, trad. it. di G. S. Gargano, p. 1001.

<sup>5</sup> G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 22.

La traduzione della *Tempesta* fu preparata da Salvatore Quasimodo espressamente per noi. Fu [...] questo un fatto pieno di significato; il legare il nome del poeta Quasimodo ad una avventura di teatro mi pare non possa andare sottovalutato quale che sia il giudizio che noi si possa oggi dare oggettivamente sulla sua traduzione per certi versi straordinaria, al di là della sua "esattezza" filologica o meno<sup>6</sup>.

Tale duplice atteggiamento, che potrebbe denotare una certa insicurezza nelle scelte del grande regista, fu, molto probabilmente, dettato dal fatto che furono parecchi coloro che accusarono il poeta di non aver pienamente rispettato, nelle proprie traduzioni, le regole della filologia. Quasimodo stesso ha ribattuto più volte a tali accuse, insistendo sulla teatralità dei testi tradotti che non poteva, a suo dire, essere ricreata seguendo solo i dettami della filologia che lo avrebbero, invece, indotto nel medesimo errore già commesso da altri traduttori, ovvero, appunto, quello di rendere letteratura il teatro<sup>7</sup>. Gli echi della polemica tra il poeta e i filologi durarono molto a sopirsi, e non stupisce, allora, che nel 1956, anno della prima edizione della traduzione della *Tempesta* di Shakespeare, la casa editrice Einaudi diffondeva una *Scheda bibliografica* nella quale si spiegava l'operazione quasimodiana:

È ben raro che per traduzione s'intenda non già la meccanica e magari abile operazione di portare un testo da una lingua in un'altra, ma una "ricreazione" che, senza mancare di fedeltà alla lettera dell'opera originale, si proponga anzitutto di coglierne e renderne lo spirito.

Salvatore Quasimodo è in Italia tra i pochi che si pongano questo problema, che sentano la necessità, per ogni generazione letteraria, di ritradurre i classici secondo la propria sensibilità e le proprie tendenze e dunque di riscoprirli. Ogni traduzione di Quasimodo non è mai occasionale, gratuita: e proprio nella scelta di quelle opere che più gli sono care e vicine, nel suo bisogno di fare di una traduzione un necessario punto di confluenza tra ieri e oggi, sta, in primo luogo, la sua fedeltà ai testi e agli autori<sup>8</sup>.

Al di là della questione della presunta inesattezza filologica delle

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. S. Quasimodo, *Teatro, specchio di problemi*, nel suo volume *Il poeta a teatro*, Milano, Spirali, 1984, p. 15.

<sup>8</sup> Anonimo, *William Shakespeare. La tempesta. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Introduzione di Luigi Berti*, Scheda bibliografica Einaudi n. 2, gennaio 1956. Conservo personalmente una copia della scheda.

versioni quasimodiane, va ora ricordato che al poeta, per ottenerne una traduzione, si rivolsero diversi affermati registi. Tra costoro, colui che dimostrò una maggiore fedeltà al traduttore fu il già più volte nominato Giorgio Strehler. Il fondatore, assieme a Paolo Grassi, del Piccolo Teatro di Milano, infatti, tornò a Quasimodo, dopo la traduzione della *Tempesta* di Shakespeare, in altre tre occasioni: nel 1950 per il *Riccardo III* di Shakespeare, nel 1951 per l'*Elettra* di Sofocle e l'anno seguente per il *Macbeth* di Shakespeare. Le ragioni di una tale assidua collaborazione sono da ricercare, oltre che nella già illustrata modernità e "facilità" d'ascolto delle traduzioni di Quasimodo, nel fatto che il poeta non si limitava a consegnare al regista milanese una traduzione, ma partecipava all'allestimento dello spettacolo in prima persona. Testimonianza di quanto detto sono due fotografie custodite al Piccolo Teatro: nella prima di tali immagini, vengono ritratti Quasimodo e Strehler seduti nella platea del Piccolo Teatro di Milano, mentre seguono le prove del *Riccardo III* di Shakespeare. Nell'altra, assieme al poeta e al regista suddetti, compare anche l'attrice Lilla Brignone, interprete dell'*Elettra* di Sofocle: i tre stanno analizzando una battuta del copione. Il lavoro di Quasimodo, dunque, proseguiva anche durante lo svolgimento delle prove, modificando, all'uopo, alcune battute del copione, per renderle più aderenti ai bisogni degli attori<sup>9</sup>.

Degli altri registi che si affidarono alle traduzioni di Quasimodo, vanno nominati, almeno, Gianni Santuccio che chiese al poeta una versione del *Tartufo* di Molière, Vittorio Gassman che portò in teatro la traduzione dell'*Edipo re* di Sofocle prima, e dell'*Otello* di Shakespeare poi e Alexis Minotis che scelse di far risuonare la cavea del Teatro Olimpico di Vicenza con la traduzione dell'*Edipo re*. Un progetto di messinscena mai concretizzatosi coinvolse il poeta e Franco Zeffirelli: il regista, infatti, avrebbe voluto, nel 1964, realizzare la messinscena dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare affidandone la traduzione a Quasimodo<sup>10</sup>. Restano, di questa mancata collaborazione, alcune fotografie scattate nello studio milanese di Paolo Grassi e ritraenti, appunto, quest'ultimo in compagnia del regista e del poeta<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Le fotografie sono conservate presso l'Archivio fotografico del Piccolo Teatro di Milano.

<sup>10</sup> Ad informare i propri lettori del progetto è Corrado Stajano in una didascalia ad una foto a corredo di un proprio articolo apparso su "Tempo". Cfr. C. Stajano, *Quasimodo e le donne*, in "Tempo", 4 genn. 1964.

<sup>11</sup> Le fotografie scattate da varie angolature sono conservate presso l'Archivio fotografico del Piccolo Teatro di Milano.

Al teatro Quasimodo si avvicinò, oltre che come traduttore e critico drammatico, anche come autore di libretti d'opera. Nel 1949, solo un anno dopo aver collaborato con Strehler, Quasimodo, infatti, scrisse il libretto per il *Billy Budd* musicato da Giorgio Federico Ghedini e andato in scena l'8 settembre del medesimo anno al Teatro La Fenice di Venezia. Ad esso, seguirono, nel 1960, l'oratorio *Orfeo – Anno Domini MCMXLVII* musicato da Gianni Ramous e il libretto de *L'amore di Galatea* musicato da Michele Lizzi e andato in scena il 12 marzo 1964 al Teatro Massimo di Palermo.

Non è il caso — anche per ragioni di tempo — di illustrare, ora, con dovizia di particolari, i tre libretti. È preferibile, invece, concentrarsi su uno solo di essi e la scelta cade — per ovvie ragioni di contingenza — su quello che vide la luce in Sicilia: *L'amore di Galatea*.

Quando [...] mi venne proposto dal poeta Quasimodo il mito di Galatea e della passione amorosa, accesa e violenta, del mostruoso Polifemo per lei, non mi parve possibile accettare un soggetto che, per molti aspetti, non mancava di suscitare in me delle perplessità.

[...] La realizzazione sonora e vocale di un personaggio mostruoso, così come il mito lo ha fissato, dalle forme orride ed aggressive, risultava, infatti, contraria alle mie interiori esigenze di espressione.

Sennonché, il Poeta, nella composizione del suo Dramma, ha innestato in Polifemo un'anima dolorosa e tormentata, che attenua la brutalità fisica del personaggio, ed illeggiadrendolo e quasi idealizzandolo, per l'intensità del suo sentimento d'amore, lo arricchisce di travaglio psichico e finisce per adeguarlo alla nostra anima moderna<sup>12</sup>.

Tale dichiarazione del compositore agrigentino Michele Lizzi è importante per almeno due motivi: il primo, in quanto specifica, fuor di ogni dubbio, che fu Salvatore Quasimodo a scegliere l'argomento dell'opera; il secondo che il tema dell'opera, proprio in quanto "sentito" dal poeta, fu da questi "attualizzato", reso vicino alla visione moderna dei sentimenti.

È indubbio che il tema mitico sia tra le corde di Quasimodo, come è indubbio che l'uso del mito serva al poeta per dialogare con l'uomo del suo tempo. Nell'*Amore di Galatea*, però, mi pare che Quasimodo faccia un'operazione diversa: egli, infatti, si allontana notevolmente dal mito così come esso è generalmente stato tramandato e, non solo

<sup>12</sup> M. Lizzi, *Mito e spiritualità ne "L'amore di Galatea"*, si legge nel programma di sala de *L'amore di Galatea*, andato in scena al Teatro Massimo di Palermo il 12 marzo 1964.



alle vicende di Aci, Galatea e Polifemo somma quelle di Ulisse, ma dà una svolta imprevista al finale, in quanto Galatea, morto Polifemo, prima di spirare a sua volta, realizza di essere innamorata proprio del ciclope il cui amore aveva sempre rifuggito. Il tempo mitico, qui, dunque, non è un tempo astorico, ma è la proiezione di un atteggiamento psicologico moderno in un ambiente arcaico: infatti Galatea, che preferisce, sul finale, al bellissimo Aci, il fisicamente deforme Polifemo, non è, certo, la ninfa del “mito”.

Per spiegare la scelta di Quasimodo di stravolgere il mito, è stato, da alcuni, richiamato Teocrito. È vero, infatti, che il poeta alessandrino in almeno due dei suoi *Idilli* ha dipinto Polifemo in modo nuovo rispetto a quanto era stato fatto fino a lui. È altrettanto vero, però, che nel VI idillio, noto come *I cantori*, innanzitutto Aci non c'è e, dunque, Polifemo non ha rivali; e, inoltre, è il ciclope stesso a giustificare un interesse di Galatea nei suoi confronti, affermando:

Non sono tanto brutto come dicono: | ieri mi son specchiato dentro  
il mare — era bonaccia — | e la mia barba mi è sembrata bella,  
e bella | — a mio giudizio — quest'unica pupilla; i denti, poi, |  
splendevano lucenti più del marmo pario<sup>13</sup>.

Dunque anche nel brutto fisico, per Teocrito, esiste la possibilità di trovare dei particolari belli che possano attrarre Galatea. Nell'XI idillio teocriteo, noto come *Il ciclope*, invece, Polifemo giustifica il disinteresse di Galatea accusandone la propria madre, rea, a suo dire, di non parlare in suo favore alla ninfa. Ammette, inoltre, di non rientrare nei canoni della bellezza, ma ricorda di possedere molte cose da poter donare<sup>14</sup>. Dunque, pare di poter capire, che là dove non può la bellezza fisica, può la ricchezza.

Quasimodo mi pare faccia un'operazione diversa rispetto a quella di Teocrito: innanzitutto non fa fermare l'attenzione di Galatea solo sull'aspetto fisico del ciclope, e, inoltre, eleva Galatea a vera protagonista della vicenda, ponendo il di lei nome nel titolo dell'opera. Insomma, Quasimodo, all'“apparire” fa prevalere il “conoscere” (dei sentimenti), tanto che Galatea finisce per dire di Aci che “non era che forma | di bellezza, inganno | del pensiero.”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Teocrito, *I cantori*, in *Idilli*, trad. it. di M. Cavalli, Milano, Mondadori, 1991, p. 67.

<sup>14</sup> Cfr. Teocrito, *Il ciclope*, ivi.

<sup>15</sup> S. Quasimodo, *L'amore di Galatea. Mito in tre atti*, atto III.

Nel 1966 Quasimodo torna a *L'amore di Galatea* pubblicandone una "scelta" in *Dare e avere*. L'inserimento del testo in un volume di poesie, potrebbe far nascere il sospetto che il libretto d'opera sia stato solo un espediente per fare della poesia e non del teatro. Non è così: il testo compilato da Quasimodo è teatro in versi, ma teatro e non poesia. Lo dimostra, prima di ogni cosa, l'attenzione costante che l'autore ha nei confronti della realizzazione scenica del testo, sottolineata dalla presenza di un forte numero di didascalie "scenografiche". Ad esempio, sul finire del Primo Atto, mentre Aci sta morendo, si legge la seguente didascalia: "Si vede Aci disteso su un macigno coperto di arbusti, scomparire a poco a poco, mediante un gioco di luci. Polifemo resta immobile, vicino."<sup>16</sup>; o, al principio del Secondo Atto: "Il mare è in tempesta. Appare la nave di Ulisse che, dopo aver lottato contro le onde furiose, riesce ad approdare."<sup>17</sup>; o, ancora, alla fine dell'opera: "Muore «Galatea». Giochi di acqua e di luci fino alla «sua» metamorfosi [...] Un'onda si solleva più volte sugli scogli"<sup>18</sup>. Qualche verso più oltre, è prevista anche l'eruzione dell'Etna<sup>19</sup>.

Alle didascalie "scenografiche" se ne aggiungono, poi, altre di natura "coreografica": Quasimodo, infatti, prevede, prima, una danza di Penelope con le proprie ancelle, che illustrano quanto Ulisse, chiuso nella grotta del ciclope, sta sognando e, più oltre, una danza di ninfe, quando Ulisse riesce a sconfiggere Polifemo e a lasciare l'isola. L'uso delle didascalie, d'altronde, era già noto al poeta al tempo del *Billy Budd*, vero e proprio adattamento teatrale del romanzo di Melville, anch'esso ripubblicato in *Dare e avere*. Se la presenza delle didascalie conferma la natura intimamente teatrale dei due libretti, essa, però, non è l'unico segnale cui è possibile ricorrere, per ottenere ulteriori conferme a quanto detto. Oltre al continuo scambio dialogico presente nelle tre opere scritte da Quasimodo, va notato che, sia nell'*Orfeo – Anno Domini MCMXLVII* (peraltro, in quanto, oratorio, assolutamente privo di didascalie), sia nell'*Amore di Galatea*, i personaggi sono definiti in base alle loro qualità vocali: Galatea è un soprano, così come Orfeo è un baritono. Ovviamente, se Quasimodo non avesse previsto la presenza fisica dei cantanti, non avrebbe né scritto le didascalie, né avrebbe associato ai personaggi, cantanti con determinate caratteristiche vocali.

<sup>16</sup> Ivi, atto I.

<sup>17</sup> Ivi, atto II.

<sup>18</sup> Ivi, atto III.

<sup>19</sup> Cfr. *ibidem*.

Nel 1965, a un anno dalla prima rappresentazione de *L'amore di Galatea*, l'editore Lerici pubblica un libro-intervista di Quasimodo ad Anita Ekberg<sup>20</sup>. In realtà, l'intervista era stata realizzata nel 1962, ma, molto probabilmente, un calo di popolarità della diva aveva convinto l'editore a rimandare l'uscita del volume che, oltre all'intervista di Quasimodo, pubblicava splendide immagini dell'attrice.

"Anita Ekberg era per me, in quel giorno, una figura mitologica [...]"<sup>21</sup>, afferma Quasimodo riferendosi sia alla strepitosa bellezza dell'attrice, sia alla di lei dirompente sensualità, e sia all'immagine che se ne aveva di lei: della donna, cioè, che aveva fatto girare la testa al personaggio interpretato da Marcello Mastroianni nel film *La dolce vita* di Federico Fellini. Dunque, Quasimodo non resta per nulla indifferente di fronte alla diva, ma, continua il poeta-giornalista "[...] qualsiasi idea dell'amore o della felicità cercassi vicino a lei, nella sua villa generica, so che ognuno di noi due parlava più a se stesso che all'altro."<sup>22</sup>, che è un modo come un altro per dichiarare che, comunque, lui era pur sempre un professionista, in grado, anche di fronte al "mito", di mantenersi lucido, non tentando tattiche di fascinazione o subendone a sua volta. Ad ogni buon conto, Quasimodo vuole capire sinceramente chi è Anita Ekberg e che differenza ci sia tra la donna e il personaggio che l'ha resa nota in tutto il mondo. La Ekberg, a più riprese, insiste nel dire che la sua personalità è ben distante dal personaggio descritto da Fellini e che lei è un'attrice come tutte le altre. "Ma «incalza il poeta» che effetto le fa [...] sapere che nelle platee di tutto il mondo gli uomini la guardano come l'immagine del sesso?"<sup>23</sup>

Nessuno effetto «risponde la diva nel suo italiano stentato», io non volere pensare questo: io fare l'attrice perché questo mio lavoro. Tutto resto pubblicità. Però gente per forza credere che di una persona bella sempre fare l'amore, sempre andare giro differenti uomini<sup>24</sup>.

E di fronte ad un ennesimo rifiuto da parte della Ekberg di riconoscersi nel personaggio creatole da Fellini, Quasimodo afferma:

Però il desiderio sfrenato che suscita la sua immagine sullo schermo, questo non lo può rifiutare, lei. Perché ormai è, esiste, è un

<sup>20</sup> S. Quasimodo, *Anita Ekberg*, Milano, Lerici, 1965.

<sup>21</sup> Ivi, p. 7.

<sup>22</sup> Ivi, p. 12.

<sup>23</sup> Ivi, p. 26.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 26-27.

fenomeno contemporaneo che fa piacere anche a lei, in forma di profitti, perché è una donna pratica. [...] Bisogna riconoscerle un altro merito: oltre alla bellezza fisica, ha avuto dalla natura anche l'intelligenza che le ha permesso d'imporre quella sua bellezza come ideale di una figura di questo determinato momento storico<sup>25</sup>.

Questa volta, però, la Ekberg, dopo aver ringraziato per i complimenti, pare passare al contrattacco e chiede a Quasimodo: "E tu che cosa prova quando scrivi poesie?", "Io scrivo poesie in un impeto di rabbia." le risponde il poeta, forse un po' sorpreso dalla piega che sta prendendo l'intervista. "Io sempre convinta che poesia essere amore." afferma l'attrice che si sente ribattere: "L'amore è un'altra cosa. La poesia che viene dall'amore è banalità."<sup>26</sup>; e, dopo un ultimo scambio dialogico, l'intervista termina un po' frettolosamente con Quasimodo che si chiede come potrà chiamarlo la borghesia milanese dopo l'incontro avuto quell'oggi con la Ekberg.

Ignoro ciò che si disse, ai tempi, nell'ambiente della borghesia milanese dell'incontro tra Quasimodo e la Ekberg. Una spia della curiosità che dovette suscitare è, senz'altro, l'ultima di copertina del volume della Lerici editori che esordisce come segue:

L'incontro fra il premio Nobel Salvatore Quasimodo e Anita Ekberg è forse la più singolare intervista presentata in questa collana. Si tratta dell'incontro fra un poeta, creatore di miti per eccellenza e un mito in carne e ossa: Anita Ekberg, appunto<sup>27</sup>.

E, si tenga presente il fatto, che la collana di cui si parla aveva ospitato anche interviste di Simone de Beauvoir a Brigitte Bardot e di Alberto Moravia a Claudia Cardinale che, oggi, non paiono meno "singolari" di quello tra Quasimodo e la Ekberg!

Si sarà potuta notare, nelle domande che Quasimodo rivolgeva alla Ekberg, una reale attenzione del poeta-giornalista nei confronti delle reazioni degli spettatori cinematografici di fronte all'immagine bidimensionale di "Anitona" proiettata su grande schermo. Tale interesse alle impressioni del pubblico — percepito nel suo essere composto da uomini in rapporto momentaneo e occasionale, ma non per questo meno importante, con altri uomini — Quasimodo l'aveva già più volte manifestato durante il suo lavoro di critico drammatico che — si è già detto

<sup>25</sup> Ivi, p. 28.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Anonimo, ivi, ultima di copertina.

— lo portò a collaborare, dal 1948, con il settimanale “Omnibus” e, dal 1950 al 1959, con il settimanale “Tempo”. E va sottolineato come, per Quasimodo, il pubblico incominci a valere in quanto tale anche *prima* dell’inizio dello spettacolo, diversamente dalla maggior parte dei critici coevi, per i quali il pubblico valeva solo nel momento in cui doveva esprimere il proprio gradimento con l’applauso o il dissenso con il fischio. A riprova di ciò, non sarà inutile leggere una lunga descrizione del comportamento dei siracusani prima dell’inizio dello spettacolo, apparsa in un articolo di Quasimodo del maggio 1948:

Gli spettacoli cominciavano alle 18.30; ma già durante le ore meridiane, e anche nella mattinata, folti gruppi di spettatori sedevano sulle gradinate, contenti di avere un posto privilegiato dal quale potere udire e vedere [...] Uomini e donne compravano all’ingresso cappelli di paglia per resistere al dritto sole siciliano [...] «Sulle gradinate» consumavano il pasto e la merenda e qualcuno si sdraiava facendo la siesta sulle pietre cocenti o con la testa appoggiata sui cuscini mercenari. Forse anche gli antichi aspettavano così l’inizio dello spettacolo, e un lembo della tunica o del peplo serviva per difendere il capo dalla calura. [...] I venditori di ceci abbrustoliti (*‘a calia*), di semi di zucca, di arachidi e di gazzose giravano cautamente da un settore all’altro della cavea. Ragazzi che s’erano avventurati nei primi giorni ad annunziare di lontano la loro merce, avevano ricevuto strisci di ben calzati piedi da qualche dormiente risvegliato sull’*‘a*’ o sull’*‘o*’ dell’acuto richiamo vocale<sup>28</sup>.

Va, ora, ricordato che, durante il decennio nel quale Quasimodo si recò a teatro per professione, l’Italia dello spettacolo di prosa vide la definitiva affermazione della regia, soprattutto per merito di Giorgio Strehler e Luchino Visconti che portarono a termine — nei modi a loro congeniali — l’opera di rinnovamento intrapresa, nel periodo tra le due guerre, da Tatiana Pavlova<sup>29</sup>.

Riunite in volume in due occasioni distinte<sup>30</sup>, le recensioni di Salvatore Quasimodo sono state accolte, da parte della critica nazionale, in modo contrastante: alcuni<sup>31</sup> hanno rimproverato a Quasimodo

<sup>28</sup> S. Quasimodo, *Agamennone – Le Coefore – Le Eumenidi di Eschilo*, in *Il poeta a teatro*, cit., p. 35.

<sup>29</sup> Cfr. D. Ruocco, *Tatiana Pavlova. Diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>30</sup> S. Quasimodo, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961; e Id., *Il poeta a teatro*, cit.

<sup>31</sup> Tra costoro si nomina solo Giovanni Antonucci, particolarmente severo nei confronti di Quasimodo-critico. Cfr. G. Antonucci, *Storia della critica drammatica*, Roma, Edizioni Studium, 1990, pp. 219-220.

di non aver saputo guardare al lavoro innovativo svolto dai registi; altri<sup>32</sup>, al contrario, hanno riconosciuto che il poeta, quando recensiva, non si limitava a concentrare la propria attenzione al valore del testo, ma sapeva anche cogliere le peculiarità del lavoro di interpreti e registi. Personalmente — e ho avuto più d'una occasione per ripeterlo<sup>33</sup> — ritengo che Quasimodo, nelle proprie recensioni, abbia saputo guardare con uguale attenzione al valore del testo, alla capacità del regista di saperlo interpretare e rendere esperienza viva, alla sapienza dello scenografo di ricreare un ambiente, alla bravura degli attori di saper dare sangue e corpo ai personaggi, alla capacità del pubblico di commuoversi di fronte all'universalità di certi sentimenti o di riflettere dinanzi a determinati problemi, ma, anche, alle innovazioni portate in Italia da certi coreografi americani chiamati in teatro dalla Premiata Ditta Garinei & Giovannini. A tale riguardo non va trascurato quanto dal critico scritto a proposito della commedia musicale *Un paio d'ali*:

Certo, il punto più sorprendente di *Un paio d'ali* è da ricercarsi nella consapevolezza della coreografia suggerita dalle strutture musicali di Kramer; e non è trascurabile il fatto (per chi pensi a un nuovo gusto di "forme" e di composizioni nella rivista italiana) che il coreografo è Hermes Pan [...]. Se abbiamo elogiato i nostri attori «Renato Rascel, Mario Carotenuto e Giovanna Ralli», non possiamo tacere che la commedia musicale esiste, nella sensibile intensità formale, solo per la presenza di Hermes Pan [...]<sup>34</sup>.

Ovviamente, il brano citato, non è un *unicum* tra gli scritti di Quasimodo e, assieme all'altro riguardante il pubblico siracusano prima dell'inizio dello spettacolo, costituisce, ora, prova sufficiente di ciò che si voleva dimostrare: Quasimodo, a teatro, non era un poeta attento solo al testo, ma un critico ugualmente concentrato sul valore di tutte le arti spettacolari.

<sup>32</sup> Cfr., a titolo d'esempio, G. Musolino, *Quando il poeta giudica a teatro*, in "La Gazzetta del Sud", 4 giugno 1985; e A. Frateili, "Scritti sul teatro" di Salvatore Quasimodo, in "Paese Sera", 8 novembre 1961, ora in G. Finzi (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 439-441.

<sup>33</sup> Cfr., a titolo d'esempio, D. Ruocco, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, in A. Quasimodo (a cura di), *Quasimodo*, Milano, Mazzotta, 1999.

<sup>34</sup> S. Quasimodo, *Un paio d'ali* di Garinei e Giovannini, in *Il poeta a teatro*, cit., p. 356.

Nel documentario *Quasimodo e il Teatro. La voce dei protagonisti*<sup>35</sup> da me realizzato assieme al regista Fabio Bettonica e che sarà proiettato tra breve, Eva Magni e Giulio Bosetti danno la loro testimonianza a proposito di come erano valutate, tra gli attori, le critiche di Quasimodo. Bosetti afferma che, complessivamente, Quasimodo era indulgente nei confronti degli attori e che, ad ogni modo, gli attori aspettavano con maggiore ansia i giudizi di Renato Simoni; la Magni, al contrario, ricorda che lei ed il marito Renzo Ricci consideravano molto importante il giudizio espresso da Quasimodo. Potrebbe sembrare che le due testimonianze si contraddicano tra loro; in realtà, molto probabilmente, nella differenza di ricordi tra Bosetti e la Magni gioca un ruolo determinante il fatto che, al tempo in cui Quasimodo esercitava la critica drammatica, Bosetti era un giovane attore e, quindi, guardava a Simoni, che scriveva sulle pagine del "Corriere della Sera", con comprensibile trepidazione; mentre la Magni che, all'epoca, era già una primadonna affermata, sapeva leggere con maggiore distacco quanto di lei veniva scritto dai critici di professione.

Concludo l'analisi svolta sul lavoro condotto da Salvatore Quasimodo nel mondo del teatro sia nelle vesti di traduttore, sia in quelle di librettista, sia, infine, in quelle di critico, ricordando che Quasimodo riservava al Teatro un ruolo di primo piano in quella *costruzione dell'uomo* fulcro di ogni sua creazione artistica. A tale proposito, in occasione della *Quarta Giornata Mondiale del Teatro*, svoltasi il 31 marzo 1965, su esplicito invito, Quasimodo — con parole che oggi suonano di stringente attualità — scrisse un *Messaggio* da leggersi in tutti i teatri del mondo che aderivano all'iniziativa:

La decisione di dedicare ogni anno una giornata mondiale al teatro potrebbe far pensare a una sua crisi. C'è dunque bisogno di una celebrazione? Non si può parlare mai di crisi in senso assoluto delle forme creative: forse di rotazione, sia per i movimenti politici o ideologici della storia, sia per le "distrazioni" che allontanano l'uomo dai suoi problemi esistenziali.

Il teatro, in ogni tempo, è stato il riflesso della vita contemporanea — è inutile ricordare i Greci — e per questo di volta in volta cade nelle riserve della censura.

Oggi la cronaca dell'uomo non interessa soltanto il suo interno, la psicologia o le discordanze della psiche, la incomunicabilità o meno delle deboli ombre del suo pensiero, ma soprattutto l'urto fra i diversi

---

<sup>35</sup> *Quasimodo e il Teatro. La voce dei protagonisti*, testi di D. Ruocco, per la regia di Fabio Bettonica, prod. Digita Group Milano.

modi di ordinare la vita, quando questa possibilità gli fosse data da una pace ragionata fra i popoli, che metta le sue radici anche nelle divisioni di razza e sui diritti dell'uomo.

L'invito a teatro in questa giornata non dovrebbe essere provvisorio, temporaneo, ma convincere la nuova generazione (aggrappata alle prospettive spettacolari dello sport o alla dispersa vibrazione vocalica delle canzoni) che solo nel teatro troverà il dialogo che definisca la sua probabile sorte fisica.

La guerra non è alle nostre spalle, ma proprio nei nostri gesti quotidiani. E qui l'uomo va fermato e avvertito: e non nel segno della speranza, ma attraverso la certezza della sua forza spirituale e civile.

Il teatro presume di continuare questo aperto dialogo millenario dell'uno, non contro l'altro, ma per l'altro, vicino o straniero alla sua lingua e al suo costume<sup>36</sup>.

DANILO RUOCCO

---

<sup>36</sup> S. Quasimodo, *Messaggio del Premio Nobel Salvatore Quasimodo per la celebrazione della Quarta Giornata Mondiale del Teatro*, s.l. [ma Milano], 31 marzo 1965; si legge in D. Ruocco, *Salvatore Quasimodo e il teatro*, cit.



## UN PADRE DI NOME SALVATORE

Sono i suoi versi e le memorie della sua vita a tracciare il ricordo più vero e diretto di Salvatore Quasimodo. Sono anche i luoghi in cui io e mio padre riusciamo ad incontrarci e a comunicare attraverso il linguaggio della poesia e dell'emozione.

Era un uomo chiuso, mio padre. Aveva molto pudore dei sentimenti, era poco incline alla tenerezza, coabitavano in lui una sensibilità estrema e un'estrema durezza: le considerava due conquiste preziose, ottenute al prezzo di un'infanzia e di un'adolescenza aspre e solitarie in Sicilia. Univa alla sensibilità fortissima un'ironia pungente e viva che gli procurava a volte anche durevoli ostilità, quando si traduceva in sarcasmo.

Orgoglio e durezza, dovuti sicuramente a una vita in cui ogni affermazione, anche piccola, era il frutto delle sue sole forze che lo portavano a pagare di persona un prezzo sempre molto alto.

La conquista del Premio Nobel fu il momento in cui si scatenarono gli attacchi più vili, velenosi e vendicativi. Da allora venne tenuto in disparte dall'*intelligenza* letteraria che in quelli anni dettava legge in Italia. Del resto Quasimodo non aveva mai voluto far parte di quel mondo, anzi, sin dai primi anni '30 si era legato di amicizia con gli ambienti artistici di pittori e intellettuali non allineati con il regime, da Ernesto Treccani a Renato Guttuso, Francesco Messina, Renato Broli, Domenico Cantatore, Rafaele De Grada, Gabriele Mucchi.

Proprio la solitudine in cui si chiuse — il sentimento della solitudine caro a Petrarca — lontano da qualsiasi coinvolgimento con i "clan letterari" del tempo, ce lo restituisce nella sua verità e nelle sua integrità di poeta.

Fu un uomo contraddittorio ma non venne mai meno ai suoi ideali, per i quali era disposto a combattere in prima persona, anche a costo di crearsi dei nemici.

Del resto la poesia come ogni altra forma di espressione artistica

scaturisce sempre da un'emozione, da una tensione, o anche da un attrito interiore.

Il grande amore della sua vita era la vita stessa eppure temeva la morte. Era generoso della sua vita come lo era del denaro, degli affetti, dell'intelligenza. Forse possedeva il superiore fatalismo degli uomini del Sud, per cui tutto quanto si verifica nel nostro destino è scontato; una volta rispose: "Ho paura della morte? No e sì. La morte, che figura scandalosa. Nuda, più nuda d'un nudo".

I miei rapporti con lui furono complessi e difficili; per mio padre la paternità è stata una scoperta lenta e tardiva: questa fu la segreta angoscia della mia adolescenza. La scuola mi aiutò, stranamente, a sciogliere la barriera che ci separava, creando le basi di un dialogo aperto, da "uomo a uomo", che si fece sempre più profondo, desiderosi come eravamo di riguadagnare gli anni perduti, chiusi in un ostinato silenzio. La prima occasione di "disgelo" fu quando un mio professore mi assegnò, come compito, la composizione di un sonetto sul tema di Natale. Con la forza della mia ostinazione riuscii a far sedere mio padre al mio tavolino di studio e costringerlo al lavoro, per un paio di ore accanto a me. Il risultato di quella nostra "collaborazione" mi fruttò un otto in italiano.

Ma l'opportunità più favorevole per un'intesa più solida mi fu offerta dagli esami di maturità. C'era un'atmosfera un po' tesa in quei giorni, dovuta al nervosismo dell'attesa; ricordo che mio padre mi disse: "Se non sei promosso, ti mando a fare l'operaio".

Come per una sfida, lo invitai ad assistere ai miei esami. Venne infatti, e si fermò a lungo a sentirmi; poi mi confidò: "Lo sai, fanno certe domande, io non sarei stato capace di rispondere. Mi avrebbero bocciato, pensa!".

Ci mettemmo a ridere, e cominciammo a parlare, da amici come se ci scopriremmo in quel momento preciso. Da allora, cambiò ogni cosa e negli ultimi anni i nostri rapporti erano completi, la nostra reciproca comprensione, assoluta.

La natura di mio padre era duplice e combattuta. Univa un profondo amore per la sua origine mediterranea e solare a una incapacità quasi fisica di staccarsi dal Nord e soprattutto da Milano.

Il suo paesaggio del cuore erano divenuti i Navigli, le nebbie sull'acqua ferma della pianura, i quartieri popolari immersi nel grigiore dell'inverno, la strada di casa.

Anche se fu un padre "difficile", sia io che mia sorella Orietta, la figlia natagli da una relazione precedente al matrimonio con mia madre, lo amammo molto, certo non fu un padre come gli altri, perché era-

vamo consapevoli della grande difficoltà di conciliare la sua indole indipendente, insofferente di legami tenaci, con gli slanci del suo cuore capace di un amore ostinato, passionale ed esclusivo.

Passava da momenti di straordinaria affettuosità ad altri, di quasi chiusura, di indifferenza, di sotterranea ostilità e diffidenza verso chi, in quel momento, poteva rappresentare un impedimento ad una sua maggiore disponibilità affettiva. In realtà era sempre pronto, ad un minimo segno, a lasciarsi vincere dalla commozione.

“La commozione è un sentimento minore. Dicono. Ma i fatti intensi dell’uomo o degli animali non mi lasciano indifferente”.

Sono parole sue che meglio di ogni altra cosa ci dicono della sua rispondenza a ogni stimolo del cuore.

Mio padre approvava la scelta della mia professione. Il teatro gli è sempre piaciuto molto. A suo modo — disse un giorno in un’intervista — anche la *Lettera alla madre* rientra in quel desiderio di “teatro, che ho indicato come possibilità espressiva alla nuova generazione poetica”.

Quando feci domanda per essere ammesso alla scuola di recitazione del Piccolo di Milano, ero minorenne e fu proprio mio padre a firmare il nulla-osta della famiglia. Mi diceva sempre che un attore non ha mai finito di studiare. Quando mi sentì recitare le sue poesie, per la prima volta in pubblico, mi disse commosso che era così che andavano lette, senza drammatizzare oltre il contenuto, senza enfasi o retorica. Pochi giorni dopo, lessi in un’intervista che gli attori che più lo interessavano erano Salvo Randone tra gli anziani e, tra i giovani, appunto io, il principiante.

ALESSANDRO QUASIMODO



VI

STEFANO D'ARRIGO: UN "CASO" LETTERARIO  
DEL SECONDO NOVECENTO

2002



DA CODICE SICILIANO A HORCYNUS ORCA  
IL TORMENTATO NOSTOS POETICO DI STEFANO D'ARRIGO

Scorrendo la bibliografia critica su D'Arrigo, certamente quella che si presenta scrupolosamente attenta, scientificamente obbiettiva e priva di gratuiti pregiudizi, non è difficile riscontrare tra gli studiosi l'opinione comune, criticamente verificata e accertata, di una stretta connessione, che ha radici profonde nell'immaginario stesso e nella formazione dell'autore, tra la sua produzione poetica e l'istanza originaria e dunque l'idea, lo sviluppo e poi elaborazione del romanzo, *Horcynus Orca*. Il riferimento, naturalmente, va al primo libro di D'Arrigo, la raccolta di versi dal titolo *Codice siciliano*, apparsa inizialmente nel 1957 ("All'insegna del pesce d'oro", Milano), comprensiva di un arco cronologico di composizione che va dal 1950 al 1956. Nel 1978, tre anni dopo l'uscita del romanzo, Mondadori la ristampò nella Collana "Lo Specchio" in seconda edizione, arricchita da due liriche uscite sulla rivista "Palatina", n. 17 del gennaio-marzo 1961, *Pregreca* e *Quando con mite*, e da una inedita, *Taormina, mia Mignon*. Nelle venti liriche che il *Codice* contiene in tutto l'idea e la dimensione compositiva di tendenza è quella del poemetto, molto evidente nei *Versi per la madre e per la quaglia*.

Pur rimanendo, nel *Codice*, il suo significato piuttosto "episodico", anche se radicato, come suggerisce il titolo, in una realtà antica, arcaica addirittura, macerata nell'aria delle origini e compatta, ciò non toglie densità al discorso che, anzi, in alcuni punti è nutrito da una forza espressiva tale che non può non rinviare, ferma restando la sua autonomia di opera "lirica", a quella più scopertamente coinvolgente del romanzo, al suo più autentico significato. Valgano come assai veloce sintesi esemplificativa le seguenti affermazioni di due lettori d'eccezione di D'Arrigo, Giuseppe Pontiggia e Stefano Lanuzza. Pontiggia scrive che "è inevitabile che oggi [il *Codice*] sia letto come archetipo e insieme incunabolo di *Horcynus Orca*, che uscirà circa vent'anni dopo; in questa prospettiva il testo si rivelerà prezioso, fecondo di suggerimenti

e illuminazioni, non solo per l'affiorare dei temi centrali, dal *nostos* omerico alla trasfigurazione epica della pesca, dalla presenza della morte a quella dei delfini e delle sirene, ma anche per i primi segni di quell'immenso lavoro sul linguaggio che troverà nell'opera maggiore la sua realizzazione più compiuta; se ne veda una sorta di presagio e prefigurazione in quella lirica che esprime come l'aspirazione a una lingua insieme passata e futura e che si intitola significativamente *In una lingua che non so più dire*". E Lanuzza afferma: "*Codice siciliano* è, infatti, il lontano endecasillabante principio di *Horcynus Orca*. Il romanzo dello scrittore di Alì Marina viene in fondo annunciato da questo prezioso libretto di liriche, specialmente nei versi di *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, conclusi dallo stilema «Sempre più dentro nei versi, nel mare», pressoché identico alla frase conclusiva dell'opera maggiore: «Dentro, più dentro, dove il mare è mare».

Proprio nel poemetto *Versi per la madre e per la quaglia* mi pare possa essere individuato, in particolare, uno dei punti cruciali di questo discorso. La materia totalmente siciliana del libro si arricchisce di un'altra dimensione, nel senso geografico della parola, in quanto affiora uno dei motivi più tenaci: la partenza, l'emigrazione per terre che possono essere lontanissime, ma che più spesso coincidono con quelle della madre-patria, una patria che sta al di là dello Stretto, che a volte sembra, altre volte non sembra patria, mostrandosi quasi terra straniera, patria difficile, pur amata ma temuta, desiderata e respinta. Ne deriva un dialettico rapporto Isola-Continente, intessuto di speranze e rimpianti, com'è nella natura stessa e nell'antico costume del popolo siciliano, il cui eterno punto di riferimento è sempre la Sicilia, angolazione prospettica sul futuro, mèta di un continuo ritorno.

1

*Per me è morta, ormai volata via  
dalle mie mani nel cielo d'infanzia  
la quaglia d'Africa. Più non si imita  
col verso d'oro che implora la vita.*

.....

4

*Alla sua la mia nostalgia somiglia  
se qui, in Italia, oltremare, modulo  
come la quaglia in maggio rochi gridi  
al barlume del giorno.*

*In sogno, volo  
sul mare ventilato dalla luna,  
col giovane grecale che stormisce*



*d'ala in ala, favorendo d'aria  
Capo Passero, Siracusa, l'Anapo,  
le rive di papiro dove già  
fra foglia e foglia crepita la luce,*  
.....

6

*Spatriato di là oltre lo Scilla – e il Nord  
è nella tua pupilla dove un lupo  
vagola in neve e sangue per le guerre –  
ora son io la quaglia che pigola,  
madre, alla soglia di calce rosa antica,  
in una diversa caccia, sì dolce,  
minaccia lieve, schermaglia di fughe;  
ora son io la quaglia più ritrosa  
che vola sotto le tue ciglia e muove  
nel tuo sonno lisce le sue ali, verso  
la tua voce venata delle azzurre  
rughe di gioventù. E il mio cuore cresce,  
tuo boccone, sul labbro che lo chiama,  
perché a Sud oh come t'ama cupo cupo  
tuo figlio che muore per la tua fame.*

Com'è noto, a primavera avanzata le quaglie si posano stremate sul suolo siciliano provenienti da oltremare, dall'Africa addirittura, per cui non è difficile catturarle e nutrirsene. La fame atavica della Sicilia povera si sopisce, le madri trovano nutrimento per i loro bambini. Il dialogo con la madre ha quindi un senso storico. Ma ne acquista un altro più intensamente lirico nell'identificazione del figlio con la quaglia e nel rimpianto di un ritorno che ora vorrebbe finalmente suo e per sempre. Il rimpianto, l'elegia è acutissima, cantata con accenti commoventi. La stanchezza della quaglia, il suo bisogno di riposo e di cibo, ora è del poeta. Anch'egli ha una lontananza da coprire, anela a un luogo cui approdare, un luogo però non eletto a caso da un cieco migrare, ma scelto col cuore nel vecchio nido dell'infanzia.

Senza insistere necessariamente sul legame di questo mito del ritorno, antico come la più antica poesia lirica, col romanzo, anche se il ritorno di 'Ndrja non è un ritorno guidato dal rimpianto (cui per tradizione è legato il desiderio, o dolore, *algos*, che spinge al *nostos*), appare chiaro, però, come col trascorrere del tempo nello scrittore, e poi nel romanzo, il sentimento autobiografico abbia preso corpo nella trama prosastica e nella vicenda del ragazzo che ritrova la sua terra e in essa la morte: quaglia, lui, non forse stremata, non accolta dalla

madre (ma dal padre sì, sebbene in modi bruschi), ma divorata da una morte in agguato, quanto più casuale tanto più fatale e rapace.

La figura della madre suggerisce un altro motivo molto intenso. La sua voce si potrebbe dire che a un certo punto s'incarna con la voce dell'isola, diviene la voce del suo sentimento. Nel romanzo non c'è madre, solo il suo fantasma evocato da Caitanello; ma il sentimento per la vecchia casa è sufficientemente eloquente; poi, tutta la terra, il piccolo angolo di terra è madre, madre a 'Ndrja e a tutta la comunità.

Ma il vero incunabolo del romanzo, a larga maggioranza, come sopra abbiamo sentito affermare da Lanuzza, è da indicare nella lirica in cui dal mare di Peloro emergono i suoi motivi maggiori, manifesti e non: i delfini, Omero, Ulisse, i marinai. E il titolo ne è già esplicitazione: *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*. E, oltre che incunabolo, rivelazione di sentimenti e ascendenze letterarie:

*Erano stati guerrieri con gli Dei,  
da dieci anni amici miei, marinai  
che io seguivo nei versi d'Omero  
sopra il mare Peloro come vino,  
dove una voce di seno si buscava  
i favori del vento e la giornata,  
la vita dei miei compagni e la mia.*

Il "mare Peloro" è il mare dello Stretto, dello "scill'e cariddi"; il mare come vino richiama il mare greco, lo Ionio che ne riprende il nome; e Omero sovrappone letteratura e vita, autobiografia e poesia.

La voce "di seno" è quella della femmina "ovatrice" che simboleggia la "fedele in una casa", forse una madre, una maga: "madremaga" la chiama, componendo una parola alla maniera del romanzo, discendente forse di sirene, in attesa dell'uomo che omericamente, alla lettera, "commosso guarda il fumo sopra il tetto". La voce della "madremaga" è una voce che scorre sul mare, una voce che chiama:

*nelle notti di luna sullo Stretto  
quando piangere s'odono i delfini  
sul nostro petto smorzandosi infine...*

Ritengo che possa essere sufficiente. Il tema e il luogo del romanzo sono individuati, chiari; e nella voce della femmina non si sa se cercare quella di Ciccina, maga traghettatrice, o quella della piccola Marosa, o addirittura quella muta ma eloquente delle vecchie case e degli oggetti del luogo. I delfini, intanto, piangono: non sono ancora

fere maligne ed estrose, ma già hanno voce e riempiono la notte. “A questo punto del viaggio, in Sicilia, / non siamo mai partiti...”, afferma il poeta. Non è il viaggio omerico, archètipo classico, ma un viaggio fantastico, e il centro della vita è la casa e il paese, l’antica terra: un “fuoco d’inverno”, “odore di mele e fichidindia”, “un albero”, “il disegno d’un cuore”, “un antico pensiero nel paesaggio”, un “panorama a ricordo dal balcone”:

*Insieme palpitiamo in un paese  
che ciascuno riconosce come suo...*

Poi, di quel paese, la lingua, vale a dire il dialetto:

*in quella voce del nostro dialetto  
che è miele sulle nostre ferite  
e altro miele spalmato sulle zanne.*

D’Arrigo non poteva dire di più. Il dialetto è miele per le ferite della vita, balsamo e ristoro, mèta di ritorno, anzi di un’appartenenza mai interrotta. La lingua del romanzo ne sarà intrisa, ed è il miele di un ritorno spirituale: essere laggiù, in quella musica di parole, con ’Ndrja, dentro una casa ideale, abitata dalla voce di una donna: il destino che sarebbe stato del ragazzo.

“Dopo dieci anni”, come quelli di Ulisse, “al mezzo dello Stretto, / ci gridammo addosso la nostalgia”:

*Siamo a questo punto dove si muore  
d’improvvisa dolcezza domestica,  
se la spoglia d’un grido sullo Stretto  
si leva a voce di sirena e chiama  
nella sera il nostro nome all’incanto,  
donna da quella ringhiera di odori,  
gelsomino o basilico, in Sicilia.*

Donna, nostalgia, odori sullo Stretto: la Sicilia del gelsomino e del basilico; e il ricongiungimento con gli amici, marinai d’Omero, gente dello Stretto. Omero li fa rivivere col suo verso e la Sicilia li nutre, mai sradicati dalla sua terra. Vivono negli spazi letterari di un grande libro epico e rivono lì, sul mare di Peloro, nella parola dello scrittore d’oggi. Oscillano i loro fantasmi tra due letterature, o meglio, tra la letteratura di ieri e la vita d’oggi, una vita che troverà anch’essa una sua letteratura. Nascono da un mito per entrare in un altro: provengono da un viaggio per entrare nella radicata stasi del “duemari” e di Cariddi.

Fonte più palese dell'immaginario poetico da cui la storia di 'Ndrja e dei pellisquadre proviene, non si potrebbe immaginare. Questo non significa semplicisticamente che il ritorno di 'Ndrja debba evocare quello di Ulisse. Il ritorno, immaginario, è dell'autore, strettamente autobiografico, qui nella lirica che lo riporta ai vecchi amici reduce da una guerra come Ulisse. 'Ndrja ne sarà l'oggettiva incarnazione, e forse la sua morte, il segreto della sua genesi artistica è qui, in questi pochi versi in cui la prima idea del romanzo balugina con straordinaria intensità. Il ritorno è misura di pace, conclusione di vita, ritrovamento di odori, voci di femmine, casa, terra. Che altro poteva riservare al destino di 'Ndrja la poesia? La morte di 'Ndrja fu decisa assai prima del suo viaggio, dell'approdo alla terra di Cariddi e di tutto quanto poi avvenne: prima ancora che spuntasse sull'orizzonte della letteratura il suo nome. Quelli che furono i "prati di Omero" sono ora solo "cenere". Che cosa è avvenuto? Quale sapore di morte reca a noi questa improvvisa cenere, il suo odore di morte che ritroveremo nel romanzo, che sembra cancellare i colori e gli odori dell'isola? Quale stanchezza svela questo classico "ritorno del guerriero"?

*Qui, dove m'assomiglio, in patria,  
sui prati, ora in cenere, d'Omero,  
io da una guerra reduce, e da quante  
un gran figlio mi ricorda mia madre,  
perduto con lo scudo o sullo scudo,  
desidero tornare spalla a spalla  
coi miei amici marinai che vanno  
sempre più dentro nei versi, nel mare.*

Il ritmo musicale e l'immagine conclusiva sono gli stessi del finale del romanzo, come ancora in Lanuzza abbiamo già constatato. Colpito 'Ndrja: "La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare". L'immagine espressa in se stessa visivamente, ma anche risolta nell'immagine acustica dell'ondulazione del mare, è conclusiva di un'orbita spirituale e lirica, sostanza nello stesso tempo annullatrice ed esaltatrice. Basta collocare nella giusta luce l'avverbio "dentro", che nel componimento ha funzione duplice, in direzione letteraria (i versi d'Omero) ed esistenziale (quel mare che è vita e morte, esistenza e eternità); mentre nel romanzo questa funzione è solo esistenziale, significando fuga e annullamento, esaltazione e smemoramento, richiamo del proprio mare, fiducia, amicizia, paura, angoscia, bisogno di pace e, an-

cora una volta, sentimento del ritorno. Nei due casi, sia che l'archetipo omerico sia condizionante in prevalenza, sia che la fantasia si liberi nella creazione di una storia soltanto sua, il mare si alza come universo finale, sostanza materiale e lirica, in cui scomparire. Nient'altro rimane che questo avverbio, risonante oscuramente, "dentro": il poeta sente, con vent'anni di anticipo sul romanzo, che l'epilogo del ritorno e di qualsiasi accadimento si svolga nel mare di Peloro, può solo risolversi nel corpo del mare. L'entrare "più dentro nei versi" è anch'esso indice di annullamento e ritorno a una matrice originaria. L'autore seguiva i marinai "nei versi d'Omero", essi lo attendono per entrare nel mare. È un ciclo che si chiude. E l'immagine ciclica, palese nel componimento, si dilata nel romanzo tra l'emergere del mare come protagonista e la sua funzione di fatale dominazione su tutto. Il ritorno di 'Ndrja è anche un ritorno dentro questo cerchio segnato dalla realtà eterna del mare: il reingresso in un'orbita prestabilita. 'Ndrja è lo strumento inconsapevole che riafferma quest'orbita, che lo precede e lo sovrasta, e che sostanzialmente, come si vede dal romanzo, può ben sussistere senza di lui, autonoma coi suoi personaggi, i suoi mostri, le sue interne epopee.

Il *Codice siciliano* esprime, mettendolo a nudo, tutto quel sentimento elegiaco che il romanzo annulla e rende implicito alla morte di 'Ndrja e alla sua causa morale. La struttura narrativa, oggettivata in accadimenti, fatti, lo assorbe e cancella. Non vi è eco di rimpianto lirico né nelle cose né nel protagonista, così aderenti alla realtà della vicenda presente. Acutissima è la lunga elegia di Caitanello dialogante col fantasma dell'Acitana, ma è l'allucinazione di una notte stregata. 'Ndrja si accorge che il suo antico mondo può crollare, ma reagisce con la forza morale e la ribellione. Non ci sono lacrime nell'*Horcynus Orca*, solo il lamento premonitore di Marosa, che si perde nella notte. Battono asciutte ciglia, che contemplano la varietà del mondo, l'orrore, la morte, la putrefazione, nel segno di una metafora (la fera, l'Orca) che è già al di là del mondo. I pellisquadre sono umanità provata, dura: i marinai di Omero non piangono sul passato e su ciò che muta. Può piangere solo un "io" lirico, che però dal *Codice siciliano* al romanzo si trasforma, muta pelle e carne, diviene un giovane caparbio che sa "tenere il punto", e perde le lacrime. Quel sentimento originario, nutrimento della matrice lirica, costitutivo nella sua gestazione, s'indurisce in fatti, diviene cose: è ritorno, mutamento di un mondo e morte. Ed è naturalmente lingua, che, come abbiamo sentito acutamente osservare prima da Pontiggia, è segnale indubbio di sommersa, radicale connessione poesie-romanzo.

Quanto il sentimento della lingua sia anch'esso modulazione elegiaca lo manifesta una delle più belle e significative poesie del *Codice*, esplicitamente sin dal titolo, *In una lingua che non so più dire*:

*Nessuno più mi chiama in una lingua  
che mia madre fa bionda, azzurra e sveva,  
dal Nord al seguito di Federico,  
o ai miei occhi nera e appassita in pugno  
come oliva che è reliquia e ruga.*

*O in una lingua dove avanza, oscilla  
col suo passo di danza che si cuoce  
al fuoco della gioventù per sfida,  
sposata a forma d'anfora, a quartara.*

*O in una lingua che alla pece affida  
l'orma sua, l'inoltra a sera nell'estate,  
in un basso alitare la decanta:  
è movenza d'Aragona e Castiglia,  
sillaba è cannadindia, stormire.*

*O in una lingua che le pone in capo  
una corona, un cercine di piume,  
un nido di pensieri in cima in cima.*

*O in quella sua lingua che la mormora  
sul fiume ventilato di papiri,  
su una foglia o sul palmo della mano.  
O in una lingua che risale in sonno  
coi primi venti precoci d'Africa,  
che nel suo cuore albeggia, in sabbia e sale,  
nel verso tenebroso della quaglia.*

*O in una lingua che non so più dire.*

Qui si può ravvisare quasi un ritratto lirico-critico della lingua del romanzo. Innanzi tutto si tratta di una lingua oramai morta ("nessuno più mi chiama...") e ricordata da lontano: dal Nord. Federico Impe- ratore, fulcro di una scuola poetica che sembra avocare a sé l'anima del libretto di D'Arrigo, "siciliano", come abbiamo visto, sin dal ti- tolo, le conferisce il primo carattere (biondo, azzurro, svevo) a cui se ne unisce immediatamente un secondo, che può essere individuato come arabo o moro, espresso nell'immagine dell'oliva nera e appas- sita, rugosa e sacra come una reliquia. Si tratta di due elementi con- notativi imperniati il primo sulla eleganza (che può divenire musica)

e il secondo sulla secchezza e la gravidanza, la qualità riarso di uno strumento espressivo quasi immutato nel tempo, antico, forse arcaico, sacro. Il biondo e l'azzurro vuole essere qualità araldica di leggiadria e come tale si unisce al carattere antropologico di una terra; e così il nero appassito dell'oliva. Lingua e terra qui fanno tutt'uno e ne è tramite la madre.

La seconda strofa torna al carattere dell'eleganza e della musicalità espresse dalle immagini della danza, dell'anfora e della quartara: un movimento di linee curve sigillate dal calore della giovinezza, che è ricordo, tempo trascorso, elegia. Poi, nell'immagine della pece, la rugosità appassita dell'oliva: impronta ardente in una nera sostanza che la conservi prosciugata e duratura, nella quale però riappare un altro connotato d'eleganza: la movenza spagnola di Castiglia e d'Aragona, musica frusciante di "cannadindia" mossa dal vento. E ancora, lingua fantastica, fantasiosa, incoronata di pensieri e immagini in alto, come da un cèrcine; mormorata lungo un fiume popolato di papiri (probabilmente l'Anapo, il fiume di Siracusa); o giunta ventosa dall'Africa, bianca come la sabbia e il sale, raminga come la quaglia.

È così, infine, che si trovano presenti i caratteri storici e geografici dell'isola, divenuti caratteri di una lingua, e i connotati della musicalità e della gravidanza. Si tratta del dialetto? È qualcosa di diverso e di più. La lingua che il poeta "non sa più dire" è la lingua che nessuno più usa per chiamarlo. Tra quella lingua e la sua persona c'è spazio di mare e tempo. È lingua che significa passato, come i marinai dei versi d'Omero e del mare di Peloro. È una lingua perduta, forse non dimenticata, ma certamente muta da molto tempo. Tra essa e il poeta esiste ora un rapporto elegiaco, come con tutto ciò che è andato perduto. Chiamarla "lingua madre" è persino superfluo quando la madre in persona compare a pronunciarla e nel corso del componimento a essa si fonde.

Come pure appare superfluo aggiungere che è questa la lingua che torna a "dire" e a essere "detta" nel romanzo, così come il ritorno si realizza nella figura di 'Ndrja e nel suo ricongiungimento coi "pelli-squadre". È la voce dell'elegia, la sua veste espressiva. Il poeta che nel romanzo non concederà il più piccolo spazio autonomo a questo sentimento lirico, in questa veste lo ha completamente versato. Questa stessa lingua è un segno del ritorno: un ritorno realizzato. La scelta tematica infine, che va ad allinearsi agli altri temi dell'elegia e dell'antica vita dell'isola, singolare e quasi abnorme alla consueta tematica lirica della poesia moderna, denota la particolare attenzione dell'au-

tore. Non bastasse il romanzo con la concreta realizzazione dell'eccezionale fatto linguistico, già questo componimento è spia di una tensione alla lingua intesa come fatto materiale, realtà biografica e storica che può essere perduta, vagheggiata, riconquistata come qualsiasi altra realtà nella vita. Questo componimento ci dice insomma che per l'autore la lingua non è soltanto uno strumento espressivo, qualcosa che serve per raggiungere uno scopo. È essa stessa lo scopo, o uno degli scopi, di una grande operazione letteraria ed esistenziale. La mèta è nella sua sostanza antica e familiare, nel suo lessico, nelle immagini, nei suoni, nel significato generale della sua musica: un vasto universo, quello che il romanzo traduce in fatti significanti ed esprime nella sua onda musicale.

L'elegia più densa è dedicata alle ombre dei morti. *Oh care, oh nere anime* dice il titolo, identificate in cani latranti nella notte, anime nere "in pena", anime "familiari", cani che "ci seguono sempre lievi, devoti"... Ne ricordano appena i lineamenti coloro che sono emigrati e che dall'Italia mandano lettere e baci: coloro che, ancora una volta, sono partiti "per la guerra", col solito treno "che va nella luna". È un aldilà riportato sulla nostra terra e che la occupa totalmente. Da quest'altra parte c'è chi è partito e vive col ricordo, c'è la luce del giorno abitata dalla quaglia materna, la ben nota quaglia africana. Dileguano cani e fantasmi mentre soffia un "soffice vento di scirocco".

Si pensa ancora al romanzo, alla sua atmosfera notturna, al sospetto che tutto sia scivolato fuori dal mondo, in un universo di ombre.

.....  
*Latrano, oh care, oh nere anime in pena,  
 sui ginocchi ci fanno la guardia  
 in sembianza d'animali fedeli  
 che storie di famiglia come un cumulo  
 antico di pazienza custodiscono  
 dietro un velo di lacrime, da statue.*  
 .....

*Latrano, e sono familiari anime  
 i cani che ci fiutano nel sonno,  
 dall'aldilà ci guardano con occhi  
 di tizzoni raspando sulla soglia:  
 sino all'alba ci lamentano in sorte  
 mentre sull'albero la luna nuova  
 si fa il nido, cova la malanova.*  
 .....



Da questo punto, dopo la triplice constatazione, “latrano”, la ripetuta invocazione: “pace, ristoro...”. Ed è come una preghiera: “... ad anime di fidi-testimoni altra vita da vivere...”: preghiera e augurio. Che cosa fanno i morti? “Ci seguono sempre lievi, devoti, — entrano con noi negli ardenti ex-voto — per stare in eterno negli avvenimenti...”. Il mondo diurno scivola nella notte e c’è nei vivi una tensione a un altro regno, ciò che anche il romanzo mostra; in egual modo, secondo il componimento, c’è nei trapassati una tensione a restare di qua, “negli avvenimenti”, unico modo per protrarre la vita addirittura realizzando, per questo, “come un agguato”, e con “la faccia di parenti e amici lontani”. Nel componimento i trapassati visitando le case nella notte quasi si fanno vivi; nel romanzo i vivi divengono ombre bussando alle vecchie porte, dove del resto alcuni già parlano coi morti (’Ndrja e il padre Caitanello). È un chiasmo metafisico che lega i due mondi e che nel romanzo si è realizzato col massimo di plausibilità. L’anima notturna di *Horcynus Orca* è anticipata e si chiarisce, da qui, la vocazione lirica all’aldilà.

Universo di ombre e mito. Ecco due degli elementi essenziali del *nostos* del personaggio ’Ndrja in stretto rapporto, quasi ancestrale, con il poeta-romanziero D’Arrigo, che non può non farci concludere con uno sguardo finale sul romanzo.

Soffermandoci su un episodio del secondo capitolo, scopriamo un’altra costante importante del romanzo di D’Arrigo. ’Ndrja, volendo attraversare lo Stretto con l’aiuto di qualche femminota, pensa bene di separarsi dai suoi quattro occasionali e provvisori compagni di viaggio (Boccadopa, Portempedocle, Montalbanoelicona, Petraliasottana), e cerca in tutti i modi di seminarli, anche approfittando della oscurità che ormai nasconde le cose. Ad un certo punto, si sente chiamare:

Il rimbombo [della stampella del mutilato Boccadopa] s’interruppe e un istante dopo, nel silenzio cavo della scogliera, scoppiò come un boato la voce di Portempedocle:

“Moo... sè... Moo... sè” chiamava nella notte.

(...) Risorse il rimbombo della stampella di Boccadopa, per un poco battè: mbù, mbù, e poi Portempedocle tornò a gettare il suo richiamo alla notte:

“Mosè, fermatevi, non scomparite...” gli gridò e questa volta c’era un certo affrevo nella sua voce, come una ribellione di accenti ansiosi.

Questo nome, ripetuto in modo così ossessivo e rimbombante nella notte, turba visibilmente il protagonista; ’Ndrja, a forza di essere così

chiamato, perde per un attimo coscienza della propria identità, e si sente calato proprio nei panni di Mosè, anzi sente di essere stato sempre Mosè:

Per questo, da due giorni lo seguivano, non lo perdevano mai di vista, se lo covavano cogli occhi: per il mare; e per questo, quel pelleossa sfantasiato di Portempedocle, da due giorni l'andava appellando Mosè, con tanta serietà che lui stesso, non solo si voltava a quell'apostrofe, ma certe volte, si scordava quasi quasi di chiamarsi 'Ndrja Cambria e gli pareva quasi quasi di essere stato inteso sempre Mosè, Mosè marinaro.

A questo punto accade qualcosa che andrà sottolineata: nella fantasia del protagonista, e soprattutto nella strategia narrativa di D'Arrigo, 'Ndrja che si trova davanti al "duemari" dello Stretto e che vuole attraversarlo, ti diventa in tutto e per tutto Mosè davanti al Mar Rosso colto proprio in quella scabra gestualità descritta nell'episodio biblico (*Libro dell'Esodo*, cap. XIV, vv. 19-31); e se poi 'Ndrja sente il bisogno di girarsi indietro, quasi a verificare nei più piccoli dettagli la realtà di questa metamorfosi della fantasia, ebbene il lettore — prima ancora di procedere nella lettura — potrà essere ben certo di vedere una folla sterminata di ebrei che, incalzata dall'esercito di Faraone, si trova a dover fare i conti con la barriera marina.

Ecco quello che ci interessa chiarire preliminarmente: avvicinando l'episodio di 'Ndrja-Mosè a quello di 'Ndrja-Dante personaggio viaggiatore della *Commedia*, scopriremo quella che è presumibilmente una legge quasi costante nel romanzo, vale a dire il modo particolare in cui D'Arrigo utilizza i modelli letterari e mitici. Sembra proprio che l'autore parta dalle conclusioni di Calvino nel *Castello dei destini incrociati*: se tutto è stato già narrato, se tutte le possibilità romanzesche sono già state sfruttate, se le esperienze possibili del personaggio di un romanzo sono già state tutte vissute, allora allo scrittore non resta che una scelta da fare. I suoi personaggi, nel momento stesso in cui incominciano a muoversi, a rivelare dei tratti che possono apparire originali, dovranno improvvisamente mostrarsi per quello che sono: archètipi letterari con relativo corteo di "topoi". I personaggi di D'Arrigo, insomma, nel momento stesso in cui si muovono — psicologica-mente ed esistenzialmente — come creature moderne del romanziere contemporaneo, dovranno anche caratterizzarsi — mediante una sfrontata esibizione di modelli letterari — come gli interpreti attuali di una parte che è già stata recitata più volte in quel Libro di cui parla Borges.

Così, se è vero che il viaggio di 'Ndrja non è altro che una "disce-

sa agli inferi” in piena regola, secondo lo schema della vittoriniana *Conversazione in Sicilia*, allora il medesimo 'Ndrja, all'inizio del suo cammino, non potrà che muoversi in una situazione (stilistica ed umana) chiaramente dantesca, perché al lettore deve essere visibile, dietro la maschera posticcia di 'Ndrja, proprio l'umile pellegrino oltremondano nel momento in cui si accinge ad attraversare i gironi infernali: 'Ndrja — qui — oltre ad essere il marinaio che si muove in una realtà deformata dalla guerra, è anche il Dante “infernale”, uno degli archetipi possibili — e il più famoso — di questo tipo di “viaggiatore”.

Nella stessa stringente logica, dunque, se 'Ndrja viene a trovarsi davanti al baluardo rappresentato dal mare, davanti a questa sorta di “muro della terra” (per usare un'espressione cara a Caproni) che sembra impedire la fuga, e costringe a rimanere al di qua, nella prigione della guerra e del male, la sua situazione non può essere rivissuta — esistenzialmente e narrativamente — che con le parole e i gesti di Mosè, con la voce e la realtà del mito biblico.

Ci troviamo, in qualche modo, in una situazione chiaramente maniana, della vita umana come continua ripetizione di identici gesti e parole, come ritorno di eventi già più volte vissuti. Il Thomas Mann, insomma, della tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* (1933-1943), l'intellettuale che, volendo scandagliare ciò che sembra insondabile, cioè il pozzo del passato, “il passato della vita, il mondo che fu, che è defunto a cui una volta dovrà appartenere, sempre più profondamente, anche la nostra vita, e a cui già appartengono, ad una profondità abbastanza grande, i suoi inizi” — scopre il valore del mito, la sua unicità e insieme ripetitività sempre uguale, e che, riscrivendo la “fabula” biblica di Giacobbe e dei suoi figli, delinea — sotto l'innegabile suggestione del “pensiero dell'eterno ritorno” del Nietzsche di *Così parlò Zarathustra* (1883), di quel Nietzsche tanto ammirato e che rivivrà idealmentē nella figura romanzesca di Adrian Leverkühn del *Doctor Faustus* (1947) — dei personaggi nei quali, come ha scritto L. Ritter Santini nella sua *Introduzione a Le storie di Giacobbe* del Mann:

Lascia indovinare anche la possibile coscienza del gioco che sanno di rappresentare, una coscienza mitica in cui si manifesta la segreta consapevolezza di “ri-vivere, di camminare sulle orme”, di essere i nuovi interpreti dell'arcaico gioco che si ripete sulle impronte non si sa da chi lasciate per primo, affinché, cadute o rimosse le quinte del tempo, non sia cancellato il cammino degli uomini.

Il romanzo-poema di D'Arrigo, allora, si presenta — tra l'altro — come il lucido tentativo di dare una “summa” dei miti e dei “topoi” più

diffusi nella Letteratura e nella cultura occidentali, nella secolare storia del romanzo in particolare, e ancora, più in specie, come "... moderno cantare più che romanzo, — sostiene con acutezza critico-filologica Maria Corti — dove la combinatoria degli elementi formali della linea espressionistica (lingua aulica, latinismi, dialetti varî siciliani della zona dello Stretto) ha la funzione di dare corpo linguistico alla stratificazione mitico-storica, pagano-cristiana della civiltà marinara della Sicilia, l'isola scenario della grande epopea [aggiungerei anche della più vasta civiltà marinara del Mediterraneo, cui la Sicilia è intimamente interconnessa]". Sembrerebbe quasi che la Letteratura abbia deciso di guardarsi allo specchio per ricomporsi in un "corpo" nuovo. In tale ottica conserva ancora un suo particolare rilievo, anzi si potenzia oggi di singolare significato, il giudizio di Vincenzo Consolo, il quale ha scritto che D'Arrigo: "non fa letteratura, ma, ... è la letteratura".

Universo di ombre e mito, abbiamo detto nell'andare verso uno sguardo finale sul romanzo, come elementi essenziali del *nostos* di 'Ndrja, e certamente di D'Arrigo come *nostos* poetico, in quanto necessario ritorno alle radici, alle origini ancestrali, quindi alla matrice culturale del suo essere uomo e scrittore, isolano sradicato, prima anch'egli dalla guerra, poi dalle necessità di una certa scelta di vita, e perciò "continentale" immigrato che per resistere e mantenere integra la sua identità ha bisogno di questa profonda immersione nel passato suo e della sua terra, nelle sue stratificazioni culturali e socio-antropologiche, per scoprire e riscoprire, capire e conoscere/riconoscere se stesso, fino agli estremi limiti, ai confini dell'impossibile che costeggiano il mistero, nel quale non potendo penetrare/sprofondare temporaneamente, delega il personaggio 'Ndrja, dantesco Ulisse. *Nostos* "poetico" perché, oltre a quello fisico e reale certamente più volte negli anni avvenuto, è soprattutto nel *poiéin*, nel laboriosissimo "farsi" della scrittura, prima in versi poi in prosa, che questo cammino/pellegrinaggio di ritorno si compie lungo decenni. Un cammino "torturato" perché in esso, al di là del naturale travaglio che può comportare un così forte e ampio impegno creativo, il "pellegrino/reduce" ha riversato tutte le sue risorse umane, fisiche e intellettuali, con dedizione assoluta ed esclusiva.

*Nostos*, perciò come "viaggio di educazione e di formazione", quindi di "conoscenza", itinerario "gnostico" di apprendimento della "verità", di scoperta della realtà nella sua durezza, ben diversa da quella vissuta nell'alone di sogno dell'adolescenza e immaginata nell'ingenua prospettiva del futuro. Ma anche "discesa agli Inferi", al regno delle ombre, con sofferta meraviglia giù per i gironi infernali di una

terra degradata, defraudata e devastata dalla guerra, di un mondo affettivo irrimediabilmente caduto in dissoluzione. Lo svolgimento è strutturato infatti lungo stazioni e tappe costituite da luoghi e incontri che spesso comportano anche l'innesto nella trama principale di inserti narrativi autonomi che la interrompono momentaneamente, senza essere mera divagazione, per riannodarsi con il tramite del personaggio principale, 'Ndrja, che agisce, osserva con originalità Giuliano Gramigna, da "vettore" per la continuità della narrazione. Questa tecnica compositiva può essere ricondotta facilmente a quanto ha osservato Sklovskij per la struttura compositiva del *Don Chisciotte* di Cervantes. Evidenziando proprio la costante delle novelle intercalate nella storia principale, che, come si sa, è una caratteristica del romanzo di Cervantes, il critico russo ha parlato di composizione a "schidionata", aggiungendo che per la buona riuscita di questa tecnica, consistente "nell'intrecciare singoli episodi, il 'viaggio' si è sempre dimostrato particolarmente indicato, perché motiva le diverse avventure dei personaggi. L'eroe collega tra loro i vari episodi e li osserva come un visitatore di una galleria d'arte osserva i quadri".

E all'eroe reduce 'Ndrja Cambria, "marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina", giunto la sera del quattro ottobre millenovecentoquarantatre "al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi", accadrà di incontrarne numerosi di episodi-stazioni lungo la sua personale *anàbasi*, che come tagli verticali nella orizzontalità del racconto principale determinano sempre più il senso della "discesa", alcuni di importanza cruciale, che lo coinvolgono in prima persona, dall'osservarli all'entrarci dentro, mentre permettono all'autore di variare al massimo, con esiti di grande efficacia, lo strumento linguistico nell'uso di registri diversi, delle modulazioni nelle inflessioni dialettali, gergali, di arcaismi, di riprese del tono "alto". Così nell'episodio di Cata la "babbicella", l'"imbambolata", che viene fatta orinare dentro la "Grantesta", sorta di fetente mascherone, cavo, di gesso bronzato del Duce, che la suocera Jacoma si trascina dietro nella sua risalita della costa calabra insieme a un gruppo di Femminote, da quando, bombardati e affondati i "ferribò" dagli inglesi, non potevano più praticare il trasporto in contrabbando di sale dalla Sicilia. Qui i registri si alternano dal grottesco all'ironico al drammatico, come nell'innesto del luttuoso "tribolo" delle Femminote per i perduti "ferribò", fonte di sussistenza e di avventurosi quanto misteriosi rapporti sessuali. Mentre diventa onirico nel sogno che 'Ndrja fa del cimitero delle "fere". Altrettanto misto nell'incontro con Ciccina Circé, femminota di età e d'aspetto indefinibili, figura enigmatica, dura nei

modi esteriori e assai sensibile nel suo intimo, dalla quale si sprigiona una misteriosa sensualità. Nella cupa atmosfera notturna tragherà 'Ndrja con la sua barca attraversando il mare dello Stretto scortata dalle "fere" che la proteggono dal rischio di urtare contro i cadaveri dei soldati galleggianti da lungo tempo, come vagassero in cerca di una meritata sepoltura, tra i quali teme e nello stesso spera di rivedere il suo "Baffettuzzi", partito volontario per la guerra e non più tornato. Giunti a destinazione, sulla spiaggia di Cariddi, la sfuggente femminota esigerà dal giovane marinaio una sorta di pagamento in natura, un rapporto amoroso che si svolge in un prosieguo di atmosfera cupa, drammatica. E ancora nelle scene notturne che precedono l'incontro con il padre Caitanello, irrimediabilmente stravolto, fino al patetico, dalla morte per parto della moglie, la madre "Acitana". Infine nelle scene della parte finale, con l'apparizione nel mare di Cariddi di un'Orca orrendamente e mortalmente ferita, martoriata senza tregua dalle "fere" fino ad esserne scodata: eloquente presagio di morte che si avvererà con la fine accidentale di 'Ndrja, colpito dalla pallottola sparata da una portaerei ancorata nel porto di Messina, mentre, di notte, insieme all'amico Masino ne costeggiano una fiancata con la loro barca.

Infine, oltre i modelli ormai da tempo individuati, studiati e codificati, da Omero a Dante, da Melville ad Allan Poe a Joyce, nei quali, relativamente al personaggio-eroe, si rivela come naturale che ogni uomo che ritorni a casa reduce dalle sue guerre storiche e private sia, nei suoi limiti, un piccolo Ulisse, per cui, giocoforza, 'Ndrja non è altro che l'ultimo travestimento letterario dell'eroe omerico, ci sarebbe una ulteriore e più particolare configurazione nel significato del suo *nostos* come viaggio di "conoscenza", preannunciata da altri accostamenti che lo caratterizzano come esplorazione-descrizione di un mondo per molti versi sconosciuto, perché sconvolto dalla nuova realtà della guerra, e che vanno dalla letteratura moderna (il viaggio nel cuore della Russia del bieco protagonista delle *Anime morte* di Gogol') indietro fino ancora alla tradizione classica, per esempio al romanzo come parodia dei romanzi di Petronio, alla rappresentazione della società romana dell'età degli Antonini in Apuleio. Si tratterebbe di fare un accostamento al concetto di "personaggio-cometa", ben delineato per altre opere da Franco Ferrucci in un suo interessante saggio. Le caratteristiche di questo personaggio sono: possiede una spinta — a volte inconscia — verso il viaggio; la sua apparizione illumina la scena, egli riesce a vedere le cose che lo circondano in modo diverso dagli altri, e diventa elemento trainante dell'azione; gli

incontri con la gente e con le cose fanno nascere in lui sempre un senso di stupore e meraviglia; dal suo viaggio esce trasformato, cresciuto: il viaggio, insomma, diventa il necessario veicolo attraverso il quale il protagonista viene educato alla vita, ad avere con la realtà un rapporto diverso da quello che aveva prima.

Ma, diversamente rispetto ad altre vicende romanzesche legate a questo tipo di personaggio, la "cometa"-'Ndrja non porta a termine la sua educazione alla vita; il suo viaggio esistenziale, fisico e metaforico insieme, non giunge a termine, subisce una brusca interruzione. Da questo punto di vista, l'*Horcynus* è, sì, un *Bildungsroman*, ma un "romanzo di formazione" tutto particolare, che si chiude così, quasi in tronco, con quell'improvviso colpo di fucile sparato nella notte, che elimina dalla scena il protagonista, senza che sia avvenuta una sua definitiva maturazione. 'Ndrja, insomma, non cresce su se stesso come dovrebbe essere destino della "cometa": il suo è quello di sparire, inabissarsi nell'oscuro, impenetrabile mistero del cosmo, un non voler crescere e "altro" conoscere dopo aver conosciuto tutto il male possibile, il voler rimanere ancorato a quel suo mondo passato perduto e ritrovato, ma totalmente stravolto, perciò rifiutato, e allora il "viaggio", prefigurato come ritorno alla terra-madre, desiderio del ventre materno, nella sua duplice simbologia di "nido-rifugio" e "tomba", non può non concludersi che in questa seconda identificazione, dove sono annullate vicenda esistenziale e realtà-Storia, autentico luogo-non luogo d'origine, unico ad essere rimasto incontaminato dal mutamento devastante, e dove si chiude il cerchio della vera "conoscenza": nel mistero.

ANTONIO DI MAURO





## ITALIANO REGIONALE E CREATIVITÀ LINGUISTICA IN *HORCYNUS ORCA* DI STEFANO D'ARRIGO

### 1. *La lingua di Horcynus Orca e la fortuna del romanzo*

In un articolo-recensione di *Horcynus Orca* scritto da Luigi Tosti per "Il Veltro" (1975, pp. 110-114) il recensore, garbato e sereno, scrive che "è ben probabile che domani le storie letterarie assegnino" al nostro romanzo "un posto che non sarà riconosciuto a nessun'altra opera narrativa del 900 italiano". Da quel lontano 1975 sono ormai passati più di cinque lustri e non solo l'opera darrighiana non ha avuto riconosciuto il posto cui accennava il Tosti, ma non ha avuto riconosciuto alcun posto. Se si percorrono le pagine delle più recenti storie e antologie della letteratura, appena mezza pagina gli viene dedicata da Giulio Ferroni nella sua *Storia della letteratura italiana. Il Novecento* (1991, p. 534), mentre assoluto è il silenzio nell'antologia *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento* (nel quarto volume, dedicato a *Il Novecento*) curata da Cesare Segre e Cecilia Martignoni (1992). Tanto più sconcertante questo silenzio se messo in rapporto al prevalente interesse per il dato formale dei curatori, e alla presenza, nella stessa antologia, di una quarantina di pagine (1441-1486) dedicate ai "Narratori tra sperimentazione ed espressionismo".

Non può essere casuale il quasi totale silenzio, e credo che non possa essere attribuito ad una sola causa. Così mi limito a individuarne qualcuna.

Innanzitutto l'opera. Immensa: 1257 fitte pagine neppure suddivise in capitoli, ma in lasse non sempre chiaramente rilevabili o numerabili. La lettura, pertanto, difficilmente può essere programmata.

La tenuta della costruzione narrativa non è quella canonica. La lingua è particolarissima. La lettura complessivamente non facile. A capirla, quella lingua, non bastano le tradizionali tre chiavi lessicografiche suggerite da Nencioni per "penetrare in quella letteratura umani-

stica e insieme regionale o, come diceva Manzoni, municipale, che è la nostra letteratura" (1983, p. 181) — e cioè un vocabolario italiano, uno latino e uno del dialetto —, ma una vocazione particolarissima, per dirla ora con Contini (1979, p. 540), va attribuita "in misura più o meno energica, a chi penetri nei campi di Carlo Dossi, di Carlo Emilio Gadda, dell'ultimo Joyce, tutti di sapienza non revocata in dubbio" e, possiamo, aggiungere, in quello particolarissimo di Stefano D'Arrigo.

Sul piano storico ed esterno al romanzo credo abbiano nuociuto a *Horcynus Orca* da un lato il mito creato attorno al romanzo negli anni della sua gestazione, dall'altro il pregiudizio — che il Tosti chiama pure "mito" — della difficoltà di lettura. Tale "mito", già nei mesi successivi alla pubblicazione, rischiava, scrive ancora una volta il Tosti, "d'ingigantire ai pigri (e di pigrizia intellettuale, in Italia ce n'è da buttare) le difficoltà di quel linguaggio che ne fa, come in ogni autentica opera d'arte, il pregio sostanziale e inconfondibile" (1975, p. 110). Ed è dalla pigrizia intellettuale che si sente sostanzialmente offeso lo stesso d'Arrigo quando in una intervista rilasciata a Lanuzza (1985, p. 136) dieci anni dopo l'uscita del suo romanzo dice che

Non sorprende [...] anche se preoccupa e mortifica — e non dico solo per me — che il mio libro sia stato rimosso da qualcuno con una frase d'insofferenza, un esorcismo arrogante, una battuta superficiale.

Pigrizia, dunque, e forse anche incapacità di avventurarsi in un sentiero del quale non si intravede la meta, hanno scoraggiato lo studio di questo stupendo poema in prosa del 900. Peraltro, la disponibilità dei vocabolari, quello dialettale incluso, per quanto buon punto di partenza, è insufficiente a farci comprendere la scrittura darrighiana, i cui percorsi vanno tutti scandagliati e messi a fuoco dal linguista, ancor prima che dal critico. Dal linguista vocato a questo genere di ricerche.

## 2. *Gli studi linguistici su Horcynus Orca*

Gli studi veramente seri volti alla comprensione di questo grande evento culturale e letterario, mancano. Unica eccezione è Baldelli 1975 (pp. 287-310; ora 1988, pp. 267-295), mentre di Lanuzza 1985 devo segnalare solo la lista di 285 tipi lessicali, per il 90% di origine dialettale, raccolti nell'ultimo capitolo del suo lavoro.

Il lavoro di Baldelli muove dalla critica delle varianti tra *Il giorno*

*della fera* (pubblicato sul terzo fascicolo di “Il menabò di letteratura”, 1960, pp. 7-109) e *Horcynus Orca* uscito in quel 1975. Non gradito a D’Arrigo in rapporto direttamente proporzionale al suo rifiuto del *Giorno della fera*, resta comunque il migliore lavoro linguistico sul romanzo darrighiano. Anche se una più approfondita conoscenza e coscienza della componente dialettale di *Horcynus Orca* — i vocabolari dialettali non manca(va)no di certo — non avrebbe nuociuto al pur interessante lavoro di Baldelli. E così avremmo meglio capito quel versante della creatività linguistica darrighiana che affonda le sue radici nel dialetto.

Da questo punto di vista, voci come *incunaglia*, di p. 320 o *riconco* non sono, rispettivamente, una “splendida neoformazione” e — la seconda nel contesto *imprevedibile riconco oceanico*, di p. 181 — un’“eletta neoformazione squisitamente aggettivale”, ma semplicemente due parole siciliane, usatissime nel parlato, ma assolutamente nuove nella lingua letteraria. La prima usata col significato di ‘inguine’ (in D’Arrigo, pp. 319-320 però ‘angolo, piega della pelle, nascosta’), che è un uso esteso rispetto a quello del siciliano:

[le femminote] sedute sopra cofane e sacchi, o all’impiedi, col sale | sotto le gonne, fra le gambe, attorno alla vita, in qualche incunaglia della persona [...] (evidenziaz. mia),

e l’altra — col significato di ‘luogo riparato o riposto’, attestato fin dal settecentesco Pasqualino — nel contesto:

Un momento prima, seguivano le navi come arruolate volontarie e un momento dopo, sciogliendosi, si sperdevano in quello strabilio di mare, i quell’imprevedibile riconco oceanico, attirate forse dalla vista delle abitué che se la sfessavano, scialibando laddentro, come dentro un miraggio. (p. 181, evidenziaz. mia).

Ancora, *sbandiata* (p. 357) per ‘divulgata’ non mi pare possa essere giudicato un parasinteto — in D’Arrigo, non certo nel dialetto —, ma solo come una voce che muove dal dial. *vanniata*; a D’Arrigo, semmai, va attribuita la *s*- intensiva; *imboattare* di p. 317 per ‘mettere in scatola’ non può essere messo alla pari di *bomboatte*, *bomboattieri*, *bomboattare* in cui, come giustamente nota Baldelli, “la fantasia derivativo-compositiva di D’Arrigo è stata sollecitata dal francesismo provinciale — è cioè siciliano, bisogna aggiungere — *boatta*”. Ciò perché *imboattare* non è un parasinteto creato da D’Arrigo, ma un parasinteto del dialetto, *mmuattari* appunto, e trasferito all’italiano di

*Horcynus Orca*. Il caso non è isolato. Per fare ancora qualche esempio, *assincopò*, a p. 716 non muove da una voce del tipo *sincope*, inesistente nel siciliano (il VS V 30 attribuisce *sincupa* solo a fonti scritte), ma da *assimpicari* 'esser colto da sincope'; *alletigato* delle pp. 10, 59, 273, 486, ecc. 'che se ne sta a letto ammalato' non presuppone un *littica* 'lettiga', inesistente nel siciliano, ma muove dal dial. *allitticatu* 'id.'

Per restare nell'ambito dei parasinteti e al fine di capire meglio il rapporto tra dialetto parlato e utilizzazione letteraria da parte di d'Arrigo, va spiegato che la preferenza dello scrittore per i composti con *in-*, piuttosto che per quelli con *ad-*, è una preferenza diatopica, essendo i primi — quelli composti con *in-* — tipici dell'area messinese. Riprende proprio dal messinese forme come *impuntigliare* e *incafollare* alle pp. 93, 110, 126, 140, 195, 197, ecc. invece di *\*apuntigliare* e *\*cafollare* che eventualmente ci avrebbero portato ad area siciliana. Conferma questa sua preferenza l'ipercorretto *attrusciato*, di p. 15 (inesistente nella lingua parlata) rispetto al pansiciliano *ntrusciato*.

Per restare ancora un poco nell'ambito della formazione delle parole, se voci del tipo *impazientimento* (p. 202), o *bombardatori* (p. 329) possono essere considerate — come giustamente sostiene Baldelli (p. 272) — creazioni o usi idiolettali dello scrittore, che, mediante suffissi ripresenta in forma rara e rinnovata vecchie parole, la stessa cosa non si può dire per *tremolizio* (p. 187), *tradimentoso* (p. 214) o *tragediatore* (p. 187) che muovono pari pari dal dialetto *trimulizzu*, *tradimintusu* e *traggidiaturi*.

La differenza tra *ribellionamento* e *soldataro* è che la prima è una forma che innova all'interno della lingua italiana, mentre *soldataro* è un neologismo costruito in analogia alle molte parole siciliane in *-aro*, del tipo *fimminaru*, *rricuttaru*, e sim.

Il dialetto nella scrittura darrighiana si nasconde dappertutto. La stessa "ossessività del composto duplicativo", messa in evidenza da Baldelli, non è ossessività di cui lo scrittore sia interamente responsabile. Se ossessività è, l'ossessività è tutta del dialetto: *pelo pelo alla riva* a p. 331, *maremare* a p. 338, *rivariva* a p. 363 sono costrutti di *langue* in siciliano; ancor prima che idiolettali.

E il dialetto alla base della regionalità del romanzo è, ovviamente, quello siciliano. Il calabrese ne resta lontano, tranne che in alcune poche battute, queste sì in dialetto, di Ciccina Circè. Così *aggioccarsi* alla p. 336 per 'predisporsi al sonno' non può e non deve spiegarsi col cal. *jocca* 'gallina chioccia' (cui corrisponde nel sic. *çiòcca*), ma col sic. (e anche

messinese) *aggiuccàrisi* 'accovacciarsi, delle galline' e estens. 'andare a letto', derivato di *ggiùccu* 'bastone del pollaio', che, com'è noto, è voce siciliana di origine italiana settentrionale (Rohlf, 1965, p. 81).

La componente dialettale siciliana costituisce lo zoccolo duro del lessico di *Horcynus Orca*. Lo scrittore stesso, dieci anni dopo la pubblicazione del capolavoro, lo conferma:

non ho rinunciato a nessun materiale linguistico disponibile perché sono partito dall'obiettivo sicurezza che i luoghi della mia narrazione — luoghi topografici ma soprattutto luoghi del testo — restino un fondamentale punto d'incontro e filtraggio delle lingue del mondo (in Lanuzza, 1985, p. 135).

Renderne conto in questo breve intervento è impossibile. Il rilevamento di tale componente ci tiene occupati ormai da anni e il prodotto finito si prevede in un grosso volume.

### 3. *La componente regionale di Horcynus Orca e la creatività linguistica di Stefano D'Arrigo*

In un'intervista rilasciata dallo scrittore di *Horcynus Orca* a Stefano Lanuzza dieci anni dopo la pubblicazione del romanzo, Stefano D'Arrigo dice dell'opera sua:

[...] per non pochi aspetti, *Horcynus Orca* [è] il momento, certo non paradigmatico, di una scrittura che vuole rifarsi anche all'espressività del parlato e all'idioma popolare, ma in un senso non demagogico né pretestuoso, cercando di trar fuori, ricreare e quindi valorizzare al massimo la temperie culturale e l'elemento estetico di quell'idioma (in Lanuzza, 1985, p. 139)

Quell'espressività è dilatata dallo scrittore fino ai limiti delle possibilità consentite a un sistema linguistico. Intentata per D'Arrigo resta solo la soglia della agrammaticalità. La ricchezza di forme tratte dal dialetto e da lui piegate in vario modo alle esigenze espressive della scrittura letteraria è inimmaginabile.

Tutto il libro di D'Arrigo è giocato sul linguaggio e, in particolare, sul dialetto nella forma dell'italiano regionale. Questo, a sua volta, è dotato di un forte carica allusiva. Allusiva alla cultura (in senso antropologico) dei marinai dello Stretto, allusiva al loro modo di vedere la vita, allusiva al loro modo di parlare e di interagire. Ora è chiaro che, perché l'allusione si realizzi, è necessaria la collaborazione del letto-

re. E il lettore ideale di D'Arrigo non può non essere che il lettore vocato alla comprensione della regionalità, della quale sappia essere il fruitore ideale, il fine intenditore e, per questa via, anche l'esegeta. Beninteso non nell'accezione o non necessariamente nell'accezione tecnica, ma — per ricordare ancora una volta Contini — in quella vocazionale.

Non si può avere arte allusiva se lo scrittore non si inventi un suo lettore ideale. Quello di D'Arrigo, come quello di tutti gli adepti delle scritture composite, non può non essere che regionale. Ottimale sarebbe se siciliano e più propriamente dello Stretto, oppure vocationalmente dialettologo e/o antropologo senza pregiudizi per i fatti estetici. Così, l'emozione del lettore-linguista-antropologo — tutte qualità che possono assommarsi anche nel lettore non specialista — si accenderà nel momento in cui le sue conoscenze vengono messe a parallelo con le forme di lingua e coi contenuti culturali di *Horcynus Orca*, nel momento in cui la *parole* di D'Arrigo verrà decodificata non alla luce di un sistema — l'italiano letterario — ma di un plurisistema che è ancora tutto da studiare: l'italiano, il dialetto e, in misura minore, altri sistemi linguistici come il francese, il latino, l'inglese.

L'uso del dialetto — a tutti i livelli e sempre nella forma dell'italiano regionale — permea l'opera di Stefano D'Arrigo. In essa netto è il rifiuto della manzoniana lingua unitaria di base toscana, ormai storicamente e pedagogicamente superata, mentre il dialetto viene sfruttato sino alle possibilità estreme, fino a diventare forma lessicogena per lingue altre, che di volta in volta, nella costruzione darrighiana, possono assumere, esternamente, veste francese o addirittura latina, ferma restando l'anima, la forma interna che è dialettale (→ *infra* 3.2.4.). La presenza corposa del dialetto — nella forma che si è vista — non ha nella prosa darrighiana funzione mimetica: gli manca, o è del tutto secondaria, la funzione immediata del comunicare. Il dialetto, nella raffinata costruzione darrighiana, è insieme corposo ed evanescente, rude e raffinato, apparentemente mimetico e fortemente espressivo. È per questo che può essere dilatato, insistentemente deformato e straniato rispetto alla base per così dire etimologica. Lo straniamento, appunto, distoglie la *parole* dallo stato ordinario della comunicazione e si realizza per procedimenti ora grammaticali (composizione, derivazione), ora lessicali (arcaismi, parole del dialetto o inventate, parole di altre lingue), ora intentando, con non nascosta compiacenza, un falso processo di derivazione etimologica.

### 3.1. Alcune schede

3.1.1. Proprio per quel che riguarda la derivazione desidero ricordare che nella prosa darrighiana si incontrano, parecchie volte, nomi di piante formate sicilianamente — anzi alla maniera messinese (e calabrese) (Rohlf, 1966-69, III, p. 395) — col suffisso [-ara] che si aggiunge al nome del frutto. Così, in D'Arrigo si trovano forme del tipo *aranciara*, p. 469, *limonara* alle pp. 612, 613 ecc., *mellonara*, p. 415, *olivara*, a pp. 66, 67, 93, che l'autore attinge direttamente al dialetto. La creatività darrighiana di maggior livello — rispetto alla prima che consiste nell'assunzione del modello dialettale in lingua — scatta nel momento in cui l'autore rende produttivo il modello siciliano, ed estende, con compiacenza, quel suffisso non a un nome di frutto ma ad altro nome che mai, nel siciliano, può ricevere quel suffisso, com'è, ad esempio di *cristiana* 'persona umana di sesso femminile', nel contesto che segue:

Donna Cristina, più bassa di lui, una specie di nana tutta testa, gli vedeva solo il bianco degli occhi, come se tenesse effettivamente rovesciate all'indietro le pupille di sotto le palpebre. Per alleviargli, a criterio suo, l'intimo dolidoli, gli aveva fatto segno verso le palme che si dondolavano davanti a quel lungo rettangolo di sabbia cintato di canne, che di lontano si poteva scambiare per una mellonara come le altre ed era invece una cristianara (p. 415, evidenziaz. mia).

3.1.2. Il suffisso [-aro], spesso nel femminile [-ara], è usato nella formazione di sostantivi animati denominali che indicano 'chi ha l'abitudine, per indole naturale, o per mestiere, di fare qc. o di stare in un determinata compagnia'. Da questo punto di vista il dialetto supporta usi come *soldatara* 'donna che se la intende coi soldati', *gazzosara* 'donna che vende gazzose', *mascolara* 'ragazza leggera che ama stare in compagnia di maschi; prostituta', di cui agli esempi che seguono:

Con quel suo modo allusivo di pronunciarsi, mezza e mezza, dall'ombra, come dallo spiraglio di una porta o da dietro la grata di una finestra, la voce gli faceva lo stesso effetto di quella d'una adescatrice, soldatara della cinta delle mura, sirena di bassoporto, una adescatrice di quelle che ti gettano l'esca e ti cantano canzonette, [...] (p. 15, evidenziaz. mia);

Intesarono gli orecchi, non si persero una sillaba, specie più avanti, quando quelle mascolare, con la ruffianaggine delle parole, quasi quasi gli passavano i ferribò per femminari. Però, facevano sforzi per contenersi e non farsi trasparire, l'uno con l'altro, l'eccitazione dei sensi. (p. 52, evidenziaz. mia);

“E si sdegettò, 'maro figlio, perse ogni ritegno e pudore, non ci tiene nemmeno a salvare la faccia oramai. Lo vedemmo là, sopra la marina di Cannitello, fra tutta quella gente sinistrata, che sta come tante anime di dannati alla riva di mare, lo vedemmo come se la intende con scagnozzari, intrallazzisti, giocatori di carte, ciarlatani, e fallattutti...”

“E malefemmine, femminazze pittate, mascolare...” (p. 69, evidenziaz. mia).

Ma sono dovute alla creatività darrighiana, già nell'esempio precedente, sia *scagnozzari* 'chi sta o si comporta alla maniera degli scagnozzi', sia, per quel che riguarda il significato, l'uso esteso di *soldatara*, ora agg. femm., col significato di 'che interessa (sul piano sessuale) i soldati', come mostra l'esempio che segue:

Però, non appena qualcuna delle femminote accennò a come si regolava lei con le sue scadenze sanguinose sopra l'Aspromonte, il tribolo, per i soldati e idem per lui marinaio, pigliò una piega soldatara avvincente: un cinematografo. Intesarono gli orecchi, non si persero una sillaba, specie più avanti, quando quelle mascolare, con la ruffianaggine delle parole, quasi quasi gli passavano i ferribò per femminari. Però facevano sforsi per contenersi e non farsi trasparire, l'uno con l'altro, l'eccitazione dei sensi. (p. 52, evidenziaz. mia).

Anche *Mezzogiornara* '(una fera) che usa mostrarsi nello Stretto a mezzogiorno', pur usato come nome proprio, non può non rientrare all'interno di questa categoria di neologismi conati da D'Arrigo. Ecco un paio di contesti, nel secondo dei quali D'Arrigo dà la motivazione del nome:

quello che di fatto si stava domandando, era se per combinazione quel delfino non avesse la stessa età della Mezzogiornara, di quella feruzza cioè, che era stata la compagnella di suo padre mucuso, quando pellisquadre mucusi e feruzze s'appuntavano per trovarsi a una cert'ora e intrastullarsi insieme alla 'Ricchia (p. 264, evidenziaz. mia);

Quella di Caitanello Cambria, la feruzza con cui se la diceva lui, era appunto la famosa Mezzogiornara: quella, che diceva sua madre, era come una di famiglia per i Cambria. Caitanello le aveva messo quella nomina di Mezzogiornara, perché stilava comparire col sole alto, come aspettasse appositamente di avere sopra una splendida luce, per fare, tutta flaccommoda, la sua comparsa nel mare della 'Ricchia, quando già Luigino con la Dranghita, Cosimino con la Mortadifame, Artù con la Palermitana, Jano con la Scassata, ognuno con la sua insomma, si divertivano ormai da un pezzo. (pp. 265-266, evidenziaz. mia).



3.1.3. È noto che nel siciliano il suffisso [-tina] — piuttosto che [-ina] (Rohlf, 1966-69, III, p. 413) — serve a formare il sostantivo corrispondente all'azione espressa dal verbo di base: *ammazzare* 'ammazzare' → *ammazzatina* 'l'ammazzare', con struttura [[*ammazza(re)*]<sub>vb</sub> + *tina*]<sub>sost</sub>. Nel siciliano tali derivati sono possibili con tutti i verbi. Direttamente al dialetto, perciò, D'Arrigo attinge *allargatina*, p. 315 'l'allargare', *allisciatina* a p. 351 'il rimettere in ordine i capelli', *ammazzatina* a p. 203 'l'ammazzare', *fuitina* 'il fuggire insieme, di due innamorati', ma non certo *buscatina* o anche *sferzatina*. Queste ultime, inesistenti nel dialetto, non possono non essere accreditate che alla creatività darrighiana. Tanto più la seconda, perché, mentre esiste nel dialetto *bbuscari* e (v)*uscari* per 'guadagnare', da cui non sarebbero improbabili (e perciò agrammaticali) *bbuscatina* o (v)*uscatina*, inesistente è una forma del tipo *sfirzari*. È dall'it. *sferzare*, dunque, che D'Arrigo, estendendo il processo derivativo tipico del siciliano, trae *sferzatina*.

3.1.4. Ben rappresentato è il suffisso [-itto] m., [-itta] f., di probabile origine italiana settentrionale (Rohlf, 1966-69, III, p. 457), ma abbastanza diffuso, anzi caratteristico dell'area ionica (da Acireale a Messina), che si lega ad aggettivi e sostantivi per indicare il diminutivo, come ad es. in *casitta* di p. 585, *cortitto* di p. 505 per 'piuttosto corto', *faccitta* alle pp. 87, 88, 89, 228, ecc. per 'faccetta', *fessitta* di p. 270 'sciocchina', *lancitta* alle pp. 114, 312 'piccola lancia (imbarcazione)', *moschitta* di p. 398 'moscerino', *navitta* delle pp. 226, 397 'piccola nave', *occhitto* p. 216 'occhietto', *pupitta* pp. 53, 216 'bamboletta; pupattola', ecc.

3.1.5. Quanto poi ai composti, tra i tanti, desidero almeno ricordare *armaimbrogli*, pp. 493, 589 'orditore di inganni', che, pur senza riscontro nel dialetto — il VS non registra un *armambrogghji*, né la voce è riscontrabile in area messinese —, è formato sul sic. *armari* (mess. *ammari*) 'metter su; ordire' e *mbrogghji*, pl. di *mbrogghju* 'imbroglio; inganno, frode'.

3.2. Sul piano lessicale si potrebbero illustrare moltissimi trasferimenti dal dialetto alla lingua, spesso assai originali. Poiché a ciò stiamo lavorando, e più di metà del romanzo è stato adeguatamente schedato, mi limito, in questa, a illustrare alcuni esempi, che si aggiungono a quelli di cui ho già discusso in Trovato (2002, pp. 68-69).

Ecco appena un manipoletto di esempi:

3.2.1. La locuzione nominale *femminelle di cortiglio*, che ricorre nel contesto:

“[...] Tutto quello che gli gridano è l’impallidimento di faccia per quel Manuncularais che si lamenta maremare, inferocito più per la vergogna che per il dolore: e con questo, sottosotto, gli gridano la mezzafrase, lo strambotto, la mormorazione delle femminelle di cortiglio, il rimbroto cogli occhi, l’ingiuria a bocca chiusa, la bassa calunnia... Ecco che gli riservarono a st’ingenuazzo. Uno, uno solo che gli avesse fatto l’onore di una stretta di mano, anche solo per faccia lavata... Alla faccia tua, Caitanello” (p. 601)

non è di *langue*. Sì, singolarmente, i suoi componenti: sia *femminella* ‘donnetta’ (sic. *fimmineddha*), sia *cortiglio* (sic. *curtigghju*) ‘cortile’. Lasciato da parte il corrispondente siciliano della locuzione, *curtigghjara* ‘donna pettegola’, forse per evitare un improbabile (e da lui non amato) *cortigliara* o *cortilara*, D’Arrigo, riaggregando il materiale che il dialetto gli offre, ha saputo creare una locuzione che paradigmaticamente si spiega all’interno del siciliano, ma che nel siciliano non esiste.

3.2.2. La loc. verb. *godergli l’aria* di p. 584 ‘giovargli, riferito al clima, all’ambiente in cui si vive’ non è del dialetto in cui, piuttosto, è usata l’espressione *culìricci l’ària*. D’Arrigo, che l’usa solo una volta, nel contesto che segue:

St’intesa, di sicuro doveva averla portata sullo scill’e cariddi qualcuno al ritorno da un imbarco per la Cina. Bisognava pensare che era come un marchio di fabbrica, perché forse si trovava là lo stampo d’origine, la matrice, la pianta percosìdire: perché forse l’avevano scoperto là il modo di farlo funzionare a meraviglia, non per altro forse se non per il fatto che gli gode l’aria della Cina come dell’arancio in Sicilia. (p. 584, evidenziaz. mia)

rimotiva l’espressione siciliana, forse oscura nelle sue componenti allo scrittore, e ne fa *godergli l’aria*. Creatività anche questa, ma di difficile comprensione, in mancanza di un’adeguata documentazione lessicografica, e possibile solo al linguista siciliano, che parla il siciliano.

3.2.3. Allo stesso modo *premiare*, nei contesti

“Bell’impresa che fece quel giovanotto, si può proprio premiare dei suoi occhi di falcone. Pescatore pezzente, s’azzardò con una signorina come quella, figlia unica, una signorina servita di tutto punto, una signorina che disponeva di balcone e maritatasi, se lo dovette scordare per sempre”. (p. 447, evidenziaz. mia),

Era talmente facile riconoscere il pellesquadra che aveva avuto ricreo da sua moglie, che faceva persino vergogna mostrargli di riconoscerlo: anche perché nessuno di loro faceva niente per nascondersi e Caitanello meno di tutti, lui era come lo portasse scritto in fronte e come si premiasse per l’Acitana, dell’Acitana. (p. 471, evidenziaz. mia),

“Ma io, io, il sincero amore di tornare l’avevo, io” concluse premiandosi tutto. (p. 486, evidenziaz. mia),

è ben lontano dal condividere il significato dell’it. *premiare*, perché D’Arrigo ha esteso a questo significante il significato del sic. *prijàrisi* lett. ‘pregiarsi’, ma ‘provar piacere, compiacimento per q. o qc.’ (< catal. *prear-se* ‘esprimere o sentire soddisfazione d’una cosa’).

3.2.4. A conclusione di questa breve incursione nella lingua di *Horcynu Orca*, romanzo che merita un’indagine esaustiva per la quale da anni lavoriamo, voglio concludere illustrando — non importa se l’ho già fatto in altre sedi — come la consapevolezza piena delle scelte linguistiche dell’autore, inclusa quella etimologico-motivazionale, al di là del semplice trasferimento di una unità lessicale dal dialetto alla lingua, diventi spesso sema lessicogeno per la creazione di nuovi tipi lessicali.

Così, desidero concludere tornando a parlare (v. Trovato, 2002, p. 69) di *impro sare* ‘prendere in giro, gabbare’, insieme al derivato *impro satura* ‘presa in giro’. Inutile dire che il modello di queste due parole è il sic. *mprusari* e *mprusatura* di significato uguale alle forme italiane usate da D’Arrigo. Certo, non meraviglia che D’Arrigo derivi da *impro sare* anche una forma di tipo francese come *impro sé*, ma è estremamente importante, sul piano artistico, la conoscenza e la motivazione linguistica, etimologica, che delle forme fin qui ricordate lo scrittore mostra di avere. Ciò avviene quando crea un imprevedibile *in prosum* ‘in culo; sotto il sedere’: una creazione possibile se si tien conto che *impro sare* è di larga circolazione in Italia come voce gergale, una voce che assai probabilmente muove dalla Francia, nel cui *argot* si registrano forme del tipo *empro seur* ‘sodomita’, ma anche *pro ze* ‘deretano’.

## 4. Testi citati

Baldelli, I.

1975 *Dalla "Fera" all'"Orca"*, in "Critica letteraria", III, pp. 287-310, ripubblicato in Id., *Conti, Glosse e Riscritture*, Napoli, Morano Editrice, 1988, pp. 267-295.

Contini, G.

1979 *Introduzione ai narratori della scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 533-566.

Ferroni, G.

1991 *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi Scuola.

Lanuzza, S.

1985 *Scill'e Cariddi. Luoghi di "Horcynus Orca"*, Acireale, Lunario-nuovo.

Nencioni, G.

1983 *Lessicografia e letteratura italiana*, in *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, pp. 180-207.

Rholf, G.

1965 *Correnti e strati di romanità in Sicilia (Aspetti di geografia linguistica)*, in "Bollettino [del] Centro di Studi filologici e linguistici siciliani", IX, pp. 74-105.

1966-69 *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. I *Fonetica*, vol. II *Morfologia*, vol. III *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi.

Segre, G., Martignoni, C.

1992 *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Vol. IV *Il Novecento*, a cura di G. Lavezzi, C. Martignoni, P. Sarzana, R. Saccani, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori.

Tosti, L.

1975 *Horcynus Orca, un nuovo classico*, in "Il Veltro", 1-2, gennaio-aprile, pp. 110-114.

Trovato, S.C.

- 2001 *Per un Vocabolario dell'italiano regionale letterario (VIRLeS). A proposito di Filosofiana, un racconto delle Pietre di Pantalica di Vincenzo Consolo*, in AA. VV., *Nuovi saggi sul plurilinguismo letterario*, a cura di V. Orioles, Roma, pp. 233-286.
- 2002 *Sulla regionalità linguistica di alcuni scrittori siciliani: Pirandello e D'Arrigo*, in AA. VV., *Libri e letteratura. Atti del Convegno Letterario Nazionale, Siracusa 4-6 maggio 2002*, a cura di G. Pace, Siracusa, pp. 63-69.
- 2002/a *Per un Vocabolario dell'italiano regionale letterario (VIRLeS)*, in Atti del Convegno di Studi *L'italiano e le regioni*, Udine (15-16 giugno 2001), a cura di F. Fusco e C. Marcato = "Plurilinguismo 8", pp. 139-149.

VS

- 1977-2002 *Vocabolario siciliano* I (A-E) a cura di G. Piccitto; II (F-M), III (N-Q) e IV (R-Sgu), a cura di G. Tropea, V (Si-Z) a cura di S.C. Trovato, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, Catania-Palermo.

SALVATORE C. TROVATO



## IMPRONTE ESPRESSIONISTE E GADDIANE NELLA POLIFONIA DI *HORCYNUS ORCA*

Non vi è dubbio che *Horcynus Orca*, come ha scritto Pedullà, sia un romanzo “polifonico”<sup>1</sup>, ossia ricchissimo di ingredienti tematici e linguistici di differente qualità, diremmo un insieme composito e stratificato su più livelli.

Allo stesso modo, e da qui parte la nostra ipotesi di lettura, molti hanno posto l'accento sull'esistenza di una componente “espressionista” nell'opera darrighiana, rintracciabile evidentemente sia sul piano lessicale, che su quello strettamente “contenutistico”. In effetti ci sembra che l'impronta “espressionista” costituisca uno dei *Leitmotive* più significativi di *Horcynus Orca*, una sorta di *refrain* che torna in più luoghi dell'opera, e che molto spesso, altra suggestione meritevole d'attenzione, presenta delle somiglianze indubbie con taluni elementi portanti dell'arte di Carlo Emilio Gadda.

Che D'Arrigo abbia contratto dei “debiti” con lo scrittore lombardo (e con Vittorini) è circostanza nota e rimarcata a suo tempo già da Pampaloni<sup>2</sup>. Così come l'accento sulla connotazione espressionista della scrittura darrighiana, notata a suo tempo dallo studioso, è stata ribadita anche di recente<sup>3</sup>. Si tratta allora di dare corpo e sostanza a queste

---

<sup>1</sup> Cfr. W. Pedullà, *Stefano D'Arrigo: il molteplice alla ricerca dell'unità*, in AA. VV., *Storia della Sicilia*, Roma, Editalia, 2000, vol. VIII, pp. 492-502.

<sup>2</sup> Cfr. G. Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, vol. II, p. 687.

<sup>3</sup> Valga per tutti quanto sostenuto da Pedullà: “L'uso del dialetto non è motivato soltanto da intenzioni mimetiche, ma assume il carattere di ricerca ed evidenziazione dei suoi aspetti corposamente espressionistici.” Cfr. W. Pedullà, cit., p. 500. Di “modelli espressionistici (Gadda, D'Arrigo, Manganelli)” parla anche M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 2001, vol. IV, p. 53.

affermazioni, cercando di individuare le possibili “fonti” a cui attinse lo scrittore siciliano, o meglio le eventuali somiglianze e affinità con le specifiche esperienze artistico-letterarie precedenti e coeve, senza perciò volere sminuire la sostanziale originalità del romanzo. Ma prima di vedere i riscontri testuali di quanto si vuole qui dimostrare è opportuno dare una sintetica definizione dell’Espressionismo, questo “filone culturale ed artistico” dalle tante anime, sorto in Germania alla fine dell’Ottocento, e che negli anni Dieci del 900 ha dato alimento a diverse Avanguardie (dal Dadaismo al Surrealismo). Esso fu subito portatore di una singolare tendenza anarcoide e umanitaria, antimaterialista ed esaltatrice del modello dell’uomo primigenio (il cosiddetto *Urmensch*), in aperta polemica con gli sviluppi dell’odierna società capitalistico-industriale. Ciò vale a spiegare l’attenzione privilegiata per il mito, che molti espressionisti vollero riproporre, sia pure in versione attualizzata. Insomma, contava esaltare polemicamente il “primitivo”, non ancora corrotto dal trionfo della logica, concepito come l’espressione più autentica del soggetto. Da qui scaturì l’ideale di un’arte capace di liberare lo stesso soggetto da tutte le incrostazioni soffocanti imposte dalla società, per vagheggiare la nascita di un’umanità felice e legata armoniosamente con la natura. In questo senso l’Espressionismo innescò una profonda rivoluzione nel campo dell’arte, muovendosi peraltro sulla scia delle riflessioni filosofiche di Nietzsche (teorizzatore della visione “dionisiaca” del mondo), di Bergson e di Max Scheler, nonché di quanti, per usare una celebre definizione di Lukàcs, attuarono la “distruzione della ragione”.

L’impostazione irrazionalista si risolvette necessariamente nel radicale rifiuto dell’estetica tradizionale, aristotelica e realista, a vantaggio di un’arte in cui la componente fantastica ed irreal è considerata irrinunciabile. Così le figure e i personaggi — perché l’Espressionismo fu anzitutto un fenomeno che riguardò la pittura — furono immersi appunto in atmosfere irreali e simboliche, scaturite dalla visione deformata della realtà<sup>4</sup>. Il che si giustifica con la stessa reazione che gli aderenti al *Die Brücke* e i *Fauves* attuarono contro l’impressionismo. Se infatti gli impressionisti ritenevano che proprio “l’impressione” subita dall’artista è alla base del successivo processo creativo, che si risolve quindi nella registrazione sulla tela (e quindi sulla pagina) delle modifiche subite dal soggetto in seguito all’impatto sensitivo

---

<sup>4</sup> Non ci sembra casuale l’assidua frequentazione di D’Arrigo proprio con la pittura, specie negli anni del soggiorno romano.



con un oggetto, l'Espressionismo puntava invece su un rovesciamento radicale di questa prospettiva: l'espressione, e non l'impressione è il nodo focale dell'opera d'arte. Ciò significa che conta piuttosto il "movimento" demiurgico che parte dal soggetto per dirigersi verso l'oggetto. Insomma, schopenauerianamente, il mondo è una "rappresentazione" del soggetto stesso, poiché è quest'ultimo a porre il reale.

Furono tanti gli artisti, anche dotati di personalità molto differenti, che si riconobbero in questi principi: dai pionieristici Cezanne e Van Gogh, a Matisse, Derain e Braque. In area tedesca vanno ricordati Kirchner e Nolde, ma soprattutto Kokoschka. Mentre dopo la guerra esplose l'espressionismo violento di Otto Dix, di cui vogliamo ricordare la *Tincea delle Fiandre*, che raffigura soldati sbrindellati e avvolti in squallide coperte, con i volti sconsolati e ridotti quasi a semplice emanazione della livida terra.

Dalle arti figurative alla scrittura il passaggio fu immediato e denso di conseguenze: in Germania si affermò soprattutto la tendenza all'astrazione, nonché alla "tipizzazione" dei personaggi mediante il ricorso a nomi connotativi. Espediente, quest'ultimo, di cui si servirono, tra gli altri, il Pirandello dei *Sei personaggi* e Rosso di S. Secondo.

Dal punto di vista stilistico gli espressionisti tedeschi fecero ampio uso dell'iterazione e del monologo, dando vita ad un linguaggio dalle tonalità forti e dalla difficile lettura. Ampio spazio ebbero anche le insistenti descrizioni di particolari macabri e repellenti, mentre l'esistenza del soggetto fu spesso raffigurata come una sorta di calvario costellato da mille sofferenze e destinata ad approdare all'immanicabile crocifissione finale. Ma l'itinerario esistenziale fu spesso raffigurato privilegiando il registro allucinato della visione onirica, dell'atmosfera notturna ed inquietante, popolata da fantasmi, in una continua osmosi tra mondo del sogno e quello della realtà. In questo senso ci limitiamo a ricordare la pionieristica *Sonata dei fantasmi* (1907) di Strindberg, già autore de *Il Sogno* (1901). La componente mitica fu invece sviluppata da Kokoschka, ad esempio con *Orfeo ed Euridice* (1918). Ma anche il mito declinò spesso verso il notturno e il funereo; così la morte è in scena nelle opere di Franz Werfel, ad esempio ne *La visita dei Campi Elisi* (1912), storia di un morto che riappare per vedere la moglie sposata con un altro, o ne *Le troiane* (1915). È poi particolarmente significativa l'esperienza del nicciano Joannes Sorge, autore di drammi come *Il mendicante* e *Odisseo* (1911). L'umanità viene qui raffigurata come un insieme grottesco di marionette sconsolate. Così come accade nello *Hinkemann* (1923) di Ernst Toller, laddove un

reduce evirato e reietto, tradito dalla moglie che poi si suicida, è costretto a guadagnarsi da vivere mordendo in pubblico dei topi<sup>5</sup>.

Fatta questa breve ma necessaria premessa, passiamo all'opera di D'Arrigo.

Un primo requisito che l'accosta chiaramente al filone espressionista è certamente l'insistente presenza del tema della morte, o se si preferisce di quella che Puppa ha ribattezzato "la cultura dei morti"<sup>6</sup>. Fin dal titolo, infatti, il romanzo pare evocare per assonanza proprio delle presenze mortuarie. Non è superfluo ricordare in questa sede che "orcus" in latino denota letteralmente il mondo dei morti. Facile quindi pensare ad un gioco linguistico, nel quale l'evidente corrispondenza tra "orcynus" (grosso tonno), "orcinus" (proprio del mondo dei morti), "orca" e "orcus" potrebbe intendersi come una circostanza tutt'altro che casuale. Ma sono soprattutto i tantissimi passi del romanzo nel quale proprio la morte, accostata sovente alla figura simbolica della "fera", collocata al centro della narrazione, a farci condividere l'affermazione di Pedullà, secondo la quale *Horcynus Orca* "è dominato dalla presenza assidua della morte." Il che rimanda chiaramente all'Espressionismo, ad esempio, del Rosso di S. Secondo autore de *Lo spirito della morte*. Così come rinvia allo scrittore di Caltanissetta, l'indugiare su cerimoniali erotico-funebri e sul "perturbante" ritorno dei morti<sup>7</sup>. Pensiamo, ad esempio, a *Delirio* del 1925, fosca storia dell'oste Bassà perseguitato dal fantasma della moglie. Analogamente, 'Ndria rivede in una condizione allucinata e sospesa tra il sogno e la realtà (altra affinità con l'Espressionismo) la madre morta intenta ad esorcizzare la nefasta influenza della "fera"<sup>8</sup>, mediante il ricorso ad una pratica magica empatica, che si inquadra perfettamente entro la cornice di una società primitiva (quella dei "pellesquadre"), posta sotto il segno del mistero. Una rappresentazione espressionisticamente compiuta, quindi, che si salda con il macabro rituale consumato dai pescatori per estinguere gli effetti funesti

<sup>5</sup> Su questi aspetti si veda almeno I. A. Chiusano, *Storia del teatro tedesco moderno*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 116-193.

<sup>6</sup> Cfr. P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 177-195. Lo studioso veneziano si riferisce alla particolare e contigua esperienza di Pirandello e Rosso di S. Secondo.

<sup>7</sup> Il riferimento è anche al saggio freudiano *Das Unheimliche*. Ricordiamo che lo stesso aveva pubblicato nel 1917 *Lutto e malinconia*, nel quale si trovano illuminanti osservazioni sulla necrofilia di certa arte.

<sup>8</sup> Trasparente la suggestione freudiana e "surrealista".

della “fera” che li affama facendo strage di “spade, tonni” e quant’altro, nei cui confronti sono però legati da un complesso rapporto di attrazione-repulsione: “niente poteva garantirli di più, che mangiarle il cervello, masticandolo, inghiottendolo e mandandolo poi come merdarella di vava.”<sup>9</sup> Ed è sempre in sogno, nella sfera del notturno e nel regno dell’ombra, che il circuito vita-morte si salda allorché ’Ndria scopre il segreto della fine delle “fere” penetrando nelle viscere del vulcano; qui può osservare il cimitero degli animali, che vengono bruciati dal fuoco vivo e ridotti istantaneamente in stomachevoli carcasse<sup>10</sup>. Quelle stesse carcasse che costellano le spiagge attraversate dal protagonista nello stato di veglia e in mezzo alle quali trascorre pure le sue notti agitate. Il tutto in una atmosfera di inquietante e ambigua sospensione tra il sogno e la realtà<sup>11</sup>.

È di notevole importanza, per rintracciare elementi espressionisti nella prosa di D’Arrigo, anche il frequente abbinamento tra la carnalità dell’eros e violenza della morte. Vogliamo dire che molto spesso il *furor* erotico dei personaggi del romanzo si manifesta in stretta contiguità con la presenza imminente della morte. E ciò è soprattutto evidente nelle lunghe descrizioni della vita erotica della “fera”, nel contesto di un processo simbolico che, citando Almansi, possiamo definire di “sessualizzazione della natura”<sup>12</sup>. Si consideri ad esempio, tenendo presente che siffatte descrizioni abbondano nell’opera, come lo scrittore raffigura la “fera” in questo passo: “L’ossatura spiega che è solo spirito, maligno spirito, cresciuto, vecchio di mente e sostanzialmente senza età di corpo: questo però, trucchigno, comatoso, incantatore, con quel cristiano, puttanesco culo a mandolino, con quella bellezza, quella eleganza, quella ondulosità d’andamento che vorrebbe averlo ogni fedele cristiana.”<sup>13</sup>. Ma soprattutto si rilegga l’episodio della cattura, e del successivo squartamento, di una “fera” maschio,

---

<sup>9</sup> *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 306. Ed ancora: “Per questo, anche se dovevano rigettare fuori le budella, si assoggettavano a farsi sciogliere in bocca le midolla della sua mente: per svagarsi dell’infame teatrante”.

<sup>10</sup> Ritualità funebre dalla quale l’autore è evidentemente attratto. Ricordiamo che già in *Pregreca*, una poesia che fa parte del *Codice siciliano*, lo scrittore aveva indugiato compiaciuto nella descrizione dei riti funerari dell’antichità.

<sup>11</sup> Emblematica una battuta di ’Ndria, che afferma ad un certo punto: “sogno, ma forse no”. Guarda caso si tratta di una citazione pirandelliana, nella fattispecie il riferimento concerne l’omonimo dramma del 1930.

<sup>12</sup> G. Almansi, *L’estetica dell’osceno*, Torino, Einaudi, 1994, p. 167.

<sup>13</sup> *Horcynus Orca*, cit., p. 149.

colto in un furioso amplesso e ghermito nel momento supremo del piacere: "Laddietro, al riparo delle correnti, una coppia di fere amareggiavano fitto fitto... Lei stava immobile come fra azzurri guanciali, con mezza di quella sua panzitta, d'un biancore come di latte, rovesciata all'aria... torcendosi lievelieve di piacere la coda. Lui le stava sopra di trequarti, col suo groppone teso, arcuato in sotto la coda, e abbrancandola stretta alla vita sottile, tutto ispirato, s'incafollava dentro a lei, sussultando in fretta ma leggero... Parola mia, gli aveva detto poi suo padre: uomo e donna quando sono nel meglio e filano, filano..."<sup>14</sup>.

La truculenza erotica associata ad immagini mortuarie rimanda ovviamente al classico pendolo Eros-Thanatos, ma anche a quello che abbiamo definito "primitivismo" espressionista, orientato ad indagare le pulsioni fondamentali del soggetto (ovviamente, fra D'Arrigo e l'Espressionismo si colloca la lezione imprescindibile di Freud). In effetti sono tanti i personaggi del romanzo che si muovono entro questo paradigma. A cominciare dalle "femminote", creature arcane e mitiche, che esprimono la dirompente vitalità erotica di un mondo arcaico dominato dalla forza dell'*eros*<sup>15</sup>. Emblematiche, in questo senso, figure come "Peppinagaribalda" o "Facciatagliata", il cui mascherone tragico sembra uscito dal quadro di un pittore espressionista. O la stessa Ciccina Circé, questa creatura notturna e misteriosa, che consumerà un amplesso col protagonista dopo averlo traghettato in Sicilia. Questo mondo saturo d'erotismo è in verità attraversato da 'Ndria col distacco dell'osservatore esterno, o meglio dell'antieroe tutto teso al compimento del *nostos*. Perciò egli si sottrae alle lusinghe di Facciatagliata, che gli offre su un piatto d'argento il corpo della démente Cata (altro *topos* espressionista), e di Peppinagaribalda. E neppure raccoglie le indicazioni del misterioso "spiaggiatore", che gli consiglia di deflorare all'occasione la "femminota" che può traghettarlo in Sicilia. Ora, proprio il personaggio di Cata merita qualche riflessione più attenta. Ella è folle d'amore, nel senso che la sua pazzia è stata innescata dalla traumatica vicenda erotica vissuta con Damiano, il marito che le è stato sottratto dal fascismo proprio nel momento in cui si accingeva a farle provare le gioie del sesso. Cata si vendica del torto subito esibendo un gesto profanatore nei confronti del potere, incarnato dal mascherone di Mussolini: "... quello che

<sup>14</sup> Ivi, p. 197.

<sup>15</sup> Il pensiero corre a *Una cosa di carne* di Rosso di S. Secondo.

faceva, sembrava farlo come ispirata da un volere divino. Cata era pazza a causa di Damiano, ma facendo il calcolo, ci colpava unicamente la Grantesta se Cata era pazza a causa di Damiano: e Cata sembrava farlo questo calcolo e sembrava che in seguito a questo calcolo, si vendicasse del mascherone pisciandoci dentro: perché la mente pazza, è cosa notoria, è l'unica fra tutte le menti, che a decifrarla manda un suono di verità..."<sup>16</sup>. Follia come superiore saggezza, dunque, sulla scia dell'Espressionismo, ma anche di Pirandello (e del "pirandellismo"). E soprattutto, nel passo citato, compiaciuto ritratto di un gesto profanatore radicale, "carnevalesco" nel senso che si compie attraverso il trionfo di una corporalità "animale" e primitiva<sup>17</sup>. Questa notazione ci offre l'opportunità per indagare un altro aspetto importante della componente espressionista del romanzo darrighiano: di "corpi grotteschi e carnevaleschi", infatti, se ne trovano molti in *Horcynus Orca*, come anche in tante opere di Gadda. Per questo motivo ci sembra degno di notazione l'accostamento tra l'arte di quest'ultimo e quella di Rabelais, esplicitamente teorizzata da Calvino già nel saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*<sup>18</sup>. È un anello di congiunzione importante, poiché ci consente di evidenziare un'altra affinità tra i due scrittori: se Gadda, in altri termini, traspone nel tessuto della sua narrativa ingredienti carnali e carnevaleschi (Rabelaisiani), anche per D'Arrigo si potrebbe dire altrettanto<sup>19</sup>. Fermo restando che il mondo popolare di D'Arrigo vive in una tremenda "Quaresima" provocata dalle devastazioni della guerra, e che da questa esperienza esso uscirà profondamente trasformato. Per questo motivo il *nostos* di 'Ndria, e qui passiamo alla presenza del mito nella narrativa darrighiana (ed espressionista), non ha esito. Nessuna Penelope lo aspetta infatti al suo ritorno, ma piuttosto una morte quasi

<sup>16</sup> *Horcynus Orca*, cit., p. 33.

<sup>17</sup> Sulla valenza eversiva del carnevale resta fondamentale M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare...*, Torino, Einaudi, 1979. Per una panoramica generale cfr. P. Jachia, *Il riscatto del corpo nella filosofia del dialogo e dell'alterità in M. Bachtin*, in "Strumenti Critici", settembre 2000, pp. 331-336.

<sup>18</sup> Cfr. I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 55-68, in particolare p. 60.

<sup>19</sup> Già Calvino nel saggio *Il midollo del leone* del 1958 aveva d'altra parte sottolineato, citando proprio Gadda e il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, la diffusione di una narrativa che puntava sulla rappresentazione del mondo popolare ricorrendo al *pastiche* gergale e all'uso di un lessico zeppo di calchi dialettali. Cfr. I. Calvino, cit., pp. 5-22.

cercata e voluta. In questo senso si può dire che se 'Ndria ripropone in sé taluni tratti dell'archetipo mitico, è comunque un Odisseo moderno e "attualizzato"<sup>20</sup>, e dunque riproposto nei panni di un *déraciné* destinato a scomparire.

Al di là dei possibili rimandi alle tante opere in cui si presenta la fine del mito<sup>21</sup>, ciò che conta è che al mito stesso rinvia, oltre lo schema classico del *nostos*, la presenza di personaggi come le Femminote, "fatesse" e "gigantesse"; come la stessa Circé, il cui nome richiama la maga ammaliatrice dell'*Odissea*, e che della maga ha le stesse misteriose capacità di seduzione. Ed ancora si veda il preciso riferimento alle sirene, accostate alle "fere" nel confronto tra 'Ndria e l'effeminato Monanin: "... là, dalle tue parti, tra Scilla e Cariddi, non sono certo novità queste fantasie... Eh, caro, le sirene non c'era uno che non le avesse viste cogli occhi suoi, ed erano voci che correvano, no? Fantasticherie, invenzioni di marinai"<sup>22</sup>. Un tanfo di morte emana dunque da tutto ciò che ha a che fare col mito antico, una morte determinata, in questo caso, dal contatto venefico con la prosaica visione raziocinante-demitizzante della modernità, della quale Monanin si fa qui portavoce.

Un altro suggestivo motivo di riflessione, si diceva, può scaturire dall'accostamento tra l'opera di D'Arrigo e quella di Gadda, accomunate da importanti affinità. Nei due scrittori è evidente la tendenza a raffigurare il reale nella sua totalità mediante l'uso di un linguaggio composito, imperniato su tutti i registri possibili. Comune è pure il gusto di inzeppare la pagina ricorrendo talvolta ad una estrema "dilatazione" lessicale, assecondando, per usare un'espressione di Gadda, la brama di riempirla di "doppioni, triploni e quadriploni." E se nello scrittore lombardo la presenza dialettale esplode in qualche caso con effetti deflagranti sul linguaggio, non è da meno D'Arrigo.

Le somiglianze più evidenti rimandano dunque all'uso del *pastiche*, alla mescolanza di più elementi e registri, alla coesistenza di vocaboli aulici e arcaici, quotidiani, neologismi, latinismi e parole straniere.

In Gadda (e in D'Arrigo) abbondano poi lunghe elencazioni dissonanti, i cui contrasti sono riprodotti mimeticamente a livello lessicale;

<sup>20</sup> Si veda in proposito la posizione di V. Consolo, *Il viaggio di Odisseo*, Milano, Bompiani, 1999, p. 13.

<sup>21</sup> Troppo lungo l'elenco dei nomi da citare a tale proposito. Rimandiamo perciò al saggio di P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992.

<sup>22</sup> *Horcyus Orca*, cit., p. 236.

da qui metafore, paragoni spiazzanti e immagini bizzarre, il gusto di deformare le parole (“droghieri brachischelici dalla brache piene di saccarina”). La verità è che per Gadda (come per D’Arrigo) la realtà è un enorme “pasticcio” dominato dal caos. E questa mancanza di ordine determina l’estrema tensione linguistica, nonché la stessa esplosione della linearità del romanzo, il cui intreccio finisce per disperdersi nei mille rivoli delle lunghe digressioni.

In questa sede preferiamo tuttavia focalizzare brevemente la nostra attenzione sul gusto, anch’esso comune ai due scrittori, per l’illustrazione del particolare sconcio e repellente. Si veda, ad esempio, la descrizione del gorgonzola nella *Cognizione del dolore*: “grasso, piccante, fetente, al punto da far vomitare un azteco, con ricche mufte d’un verde cupo nella ignominia delle crepe, saporitissimo da spalmarlo con il coltello...” Mentre in D’Arrigo: “Schiariva ogni cosa, eccetto però la carogna di fera imbragata sul cavallone, uno sbizzo senza capo né coda, senza più forma né colore...”<sup>23</sup>

La sconcezza dei particolari punta spesso a coinvolgere tutti i sensi, in una vera e propria sarabanda del repellente nella *Cognizione del dolore*: “... la moglie nana e ingobbata dell’affossamorti, nera come una blatta... ma fissavano il cagnolino del Poronga, lercio, che ora tremava e dava segni, il vile, d’aver paura dei due gatti, dopo avere annusato a lungo e libidinoso le scarpe di tutti e anche pisciato sotto la tavola. Ma il filo della piscia aveva poi progredito per conto suo verso il camino. E sul piatto il pesce morto, fetente. Era enorme, giallo, con gli occhi molli e cianotici dopo l’impudicizia e la nudità; con la bocca rotondoaperta...” Simile l’impatto di ’Ndria con “la pestilenza” che ammorba “il paese delle Femmine” su cui aleggia il fetido e disgustoso odore della bollitura di fera: “Aveva appena messo piede nella spianata rocciosa, che il fetore gli riempì le narici: gli saltò in faccia e gli occupò il respiro talmente istantaneo, che pensò di esserci andato sopra col piede, come si trattasse di quei soffioni sulfurei che si sprigionano dal basso e che puzzano come riconchi di uova marce.”<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 96. Ed ancora: “Di queste carogne, ce n’era di fresche ancora, bell’e incarnite, appannate di sangue e impellicciate qua e là...” (p. 98). Accogliendo il prezioso suggerimento del prof. Gianvito Resta, aggiungiamo che un modello di simili descrizioni è individuabile pure nell’amato De Roberto, in particolare in alcune pagine de *I Viceré*.

<sup>24</sup> *Horcynus Orca*, cit., p. 142.

Quelli che abbiamo proposto sono ovviamente solo alcuni esempi, necessariamente esigui, che ci sembra possano attestare, come si diceva all'inizio, la presenza di una linea espressionista e gaddiana nella prosa di *Horcynus Orca*. Si tratta comunque di un discorso che richiede attenti approfondimenti e un sostanziale ampliamento, poiché ci siamo limitati a fornire soltanto alcuni spunti di riflessione.

ALFREDO SGROI



## “IL FUTURO HA UN CUORE ANTICO”: LE STORIE ATTRAVERSO I TEMPI

[... *animus*] *et expectat et adtendit et meminit, ut id quod expectat per id quod adtendit transeat in id quod meminerit. quis igitur negat futura nondum esse? sed tamen iam est in animo expectatio futurorum. et quis negat praeterita iam non esse? sed tamen adhuc est in animo memoria praeteritorum.*

[L'animo] attende, osserva, ricorda, in modo che quanto attende passi, attraverso ciò che osserva, in quel che ricorda. Chi mai nega che il futuro non esista ancora? Eppure nell'animo è già l'attesa del futuro. E chi nega che il passato non esista più? Eppure nell'animo persiste la memoria del passato.

(AGOSTINO, *Confessioni*, XI, 28)

Nel 1956 Carlo Levi, reduce da un viaggio nella Russia dell'utopia comunista e di un socialismo mediocrementemente (e già tragicamente) 'reale', pubblicava un singolare *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica* (Einaudi). Ripensando a Stefano D'Arrigo ci è tornata quell'immagine-titolo, ottimo viatico per giungere al viaggio, fisico e antropologico, del "marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambrìa" (*Horcynus Orca*) nell'Italia devastata del Quarantatrè, nella Sicilia di un mito odisseo degradato dalla guerra e dalla fame; e infine al 'viaggio', mentale e spirituale, del professor Planika fino alle radici di un mito personale, il culto della placenta umana che lo riporta verso un Egitto faraonico (*Cima delle nobildonne*). Il futuro 'rigenerabile' dall'antico supera i confini cronologici per acquistare i tratti dell'*attesa*, forse della *speranza*: la più forte di tutte, quella invincibile dalle evenienze della storia perché utopicamente prefigurata o anche solo implicita. L'immagine moderna e 'prospettica'

del *futurum* (sostantivazione di un participio: 'ciò che sarà' o 'sta per essere') si converte, così, in quella 'nostalgica' di un *antiquum* che, proprio perché sottratto nella sua natura aggettivale-sostantivale alla precarietà *in fieri* di un modo verbale, si può reimmaginare non già nel presente della caduta e della dispersione, drammatica 'consumazione' di passato, ma nel futuro senza tempo, simile all'antico senza tempo, in che consiste l'*utopia*: luogo che non esiste ma che s'immagina *dovere* esistere. Per D'Arrigo, intanto, è verosimile supporre già spenti i bagliori di un'utopia 'politica', già prima che la società italiana — a persistente culturale 'presenza' (se non 'egemonia') comunista, eterodossa ma ancora così forte nel contemporaneo Pasolini — ne dovesse registrare la caduta epocale. Restava 'soltanto' l'utopia letteraria: su quella lavorò tutta la vita, memorialmente ritrovando, con sistematica dilatazione dei tempi privati e scrittorî, la massima dismisura manieristica nell'*antico* dell'*Orca* (pochi giorni di 'storia' nelle cinquecentomila parole del 'discorso') e prospetticamente rovesciandola, attraverso la concentrazione dei tempi (un percorso di millenni dal presente all'antico Egitto, dall'arcaico al postmoderno, in un teso e rapido arco narrativo), nel *futuro* delle *Nobildonne*.

Durante gli anni dell'eterno ritorno su *Horcynus Orca* D'Arrigo avrebbe conosciuto il *démone* personale del comporre e ricomporre per una sorta di costrizione interiore, "trattandosi indubbiamente di un artista — potremmo dire con parole di Alberto Moravia, scritte per Salman Rushdie — cioè di qualcuno che opera secondo necessità"; e a noi piace immaginarcelo come definitivamente sceso da una pur ipotetica turris eburnea nella materiale prigione della sua ossessiva metafora vitale: riscrivere per non morire. Finiva allora col tenere tra le mani, e letteralmente *trattenere* per tanti anni, quella sua strana epopea che, mentre se ne stava acquattata nella struttura cristallina di una 'possibile' linea *Odissea-Furioso*, s'ingigantiva ed espandeva passando *di metamorfosi in metamorfosi* come la placenta in formalina di *Cima delle nobildonne*, verso misure da 'impossibile' linea Cervantes-Joyce. Un gusto così moltiplicativo e amplificativo fa pensare a un barocco della dismisura e del concettismo, e insieme a una smania classicistica talmente 'inattuale' da farsi strenuo e inattualissimo decadentismo (e questo in epoca di industria cultural-editoriale, che cominciava a imporre i tempi e spesso i modi, programmaticamente 'prevedendo' il consumo!), per giungere alle estreme misure di un estetismo che avrebbe fatto rabbrivire fino all'invettiva i nervi stanchi del grande scrittore ma pare inscritto in quello strano rapporto arte-vita, arte come vita, vita come arte. Gli *altri* volevano 'solo' un romanzo, nuovo e grande,

e glie ne facevano amichevole o preoccupata inchiesta, mentre lui fermissimamente cercava, solitario, una personale epopea.

"Strutturato per oltre metà mediante il discorso libero indiretto e, per il resto, dal dialogo e dalla narrazione e descrizione in terza persona con verbi al passato, *Horcynus Orca* si compone di 521.655 parole e quarantanove episodi, ed è diviso — il riferimento è alla prima edizione del romanzo — in tre parti: la prima parte, che va da p. 7 a p. 403 e conta 67 lasse; la seconda, pp. 404-719, di 55 lasse; la terza, pp. 720-1257, di 57 lasse". "Il tempo delle prime due parti della narrazione è di dodici ore. Il tempo della terza parte è di quattro giorni. Iniziata la sera di sabato quattro ottobre, la vicenda di 'Ndrja si conclude la sera di mercoledì otto dello stesso mese" (Lanuzza). Un 'tempo della storia' di tanta concentrazione, commisurato con un 'tempo del racconto' di tanta dilatazione, impone una riflessione sull'artificiale procedimento del romanzo, talmente segnato da fermate, tappe, stazioni, memorie, regressioni, ricapitolazioni, oniriche fantasmagorie, da somigliarsi all'infinita rapsodia di un aedo cantilenante, all'insistita pazienza di un misterioso testimone che, vivendo *fuori* della storia, può ricrearla a suo piacimento, e concedersi vere e proprie *stasi*, sino a costruzioni pressoché acroniche, distese per decine e centinaia di pagine. C'è un momento davvero esemplare di tutto questo: un lunghissimo inserto collocato allorché l'incaricato del Maltese deve persuadere 'Ndrja a prender parte alla regata che, da ultimo, gli costerà la vita. In quella sorta di *Ur-Text* che è *I fatti della fiera* il marinaio accetta "in cambio, non soltanto di mille lire, utili forse ad acquistare una barca per ricominciare la vita di sempre, ma anche dell'impegno del Maltese di arenare con il suo zatterone la carcassa dell'orca per permettere ai pescatori di utilizzarla allo scopo di trarne guadagno" (Sgavicchia). Lo straripante inserto di *Horcynus Orca*, ossessivamente ritmato dal trionfo *barca-bara-arca*, occupa le pp. 964-1154, e sappiamo dalle carte Mondadori che D'Arrigo lo elaborò tra il 1968 e il 1972: un tempo smisuratamente lungo, che tuttavia non è l'esito di una scrittura in progressiva crescita d'intreccio ma piuttosto lo specchio delle andate e dei ritorni, del pensare e ripensare l'andamento complessivo del romanzo. Debordante il tempo della scrittura, praticamente nullo quello della storia, che si blocca nel travaglioso 'pensare' di 'Ndrja; dilatato sino all'asfissia dell'immobilità il tempo del racconto, faticoso e pericolante quello della lettura, cui si affida un cimento che, arduo in sé per l'agglomerazione di parole evocative e frastagliati retropensieri, coglie quasi a tradimento il lettore più determinato, quello che ha resistito a ogni tentazione

d'abbandono e ha seguito l'impavida barca di D'Arrigo sino alle 'ultime' centinaia di pagine. E proprio qui, nel comprensibile stupore di un lettore già provato dalla lunga traversata, il tempo si ferma del tutto, ma ancor più pare fermarsi il romanzo, che fino a quel momento ha proceduto con mille occasioni di digressivi 'ritardi', di sogni e visioni, di vertiginosi recuperi della memoria immaginante, di retrospettive evocazioni di vicende passate: coi suoi tempi, segnati sovente dallo scarto tra la rapidità del sogno o la momentaneità della visione e l'ipertrofica dilatazione temporale della scrittura, ma ha proceduto. 'Infilzando' i molteplici incontri e i policromi collateralismi d'intreccio, già dal traghettaggio di Ciccina Circè — metà straniata Beatrice in veste di Caronte, metà magica Circe di lontane sponde omeriche: con saporosi spizzichi di malie fra Ariosto e Tasso — 'Ndrja 'personnaggio', e il 'poeta' che mentalmente lo sovrasta, hanno attraversato l'espansiva vicenda scortandovi il *desocupado lector* di Cervantes — 'ozioso', nel duplice senso di chi non ha altro da fare e ama l'*otium* intellettuale — serbando il filo di una tramatura di eventi non incontrollabile ancorché 'contaminata' e come denegata dall'ipertrofia *extra modum* della costruzione e dal vernacolare ermetismo dell'espressione. Portato il suo *desocupadísimo* lettore per lande di solare, corporeo vitalismo come di oscura, metafisica tensione di morte, per gli eccessi persino burleschi del comico e per le ascensioni anche luttuose del tragico, quando questi intravede la meta, la voce darrighiana lo sorprende e quasi violenta con l'immane inserto ritardante che ferma la storia e scorpora metanarrativamente gli eventi derubricandoli a pensieri riflessi, quasi a dichiarare che, dipendesse da lei, il romanzo potrebbe non finire mai: un lettore a lungo sedotto, dunque, e minacciosamente abbandonato. Intanto il personaggio, attraverso un indiretto libero fattosi liberissimo, conosce la 'piccola morte' dell'*excessus mentis*, dello stato 'orgiastico' di un io in liberissima caduta. L'ardita scommessa di D'Arrigo sta nel fissare l'insieme bloccandolo come in un'immobile inquadratura, e nel riempire quel *tableau vivant* di una moltiplicazione evocativa di pensieri e libere associazioni che riesce eccezionale perché assoluta. Può esserci il Joyce dell'*Ulisse*, ma lì è una sorta di soliloquio conclusivo deliberatamente senza costruito, formidabile flusso della coscienza che radicalizza e 'sublima' il tempo vorticoso di un'irripetibile giornata; né quel romanzo-poema-saggio-dramma si ferma, ché piuttosto concitatamente riassume se stesso e chiudendosi si consegna alle conseguenze radicali, e persino alla 'gioia' del suo stesso esistere: [...] *and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel*

*my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes* (de Angelis: *e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio Sì*). Può immaginarvisi il Joyce del *Finnegan's Wake*, tutt'assieme (de)costruito come abnorme notturna allucinazione, dove, espandendosi *ad infinitum* lo spazio, il tempo non ha più ragion d'essere alcuna: una citazione letterale riuscirebbe poco pertinente, ma si ha la sensazione — pur con tutte le riserve avanzate in tal senso da un troppo presto scomparso Giuseppe Pontiggia — che il rigoroso sistema di domande di cui è contrappuntato l'inserito darrighiano, e la frantumazione stessa delle parole, tengano implicito conto di quel modello impossibile. Il punto è che D'Arrigo, memorizzando l'uno e forse l'altro, ha reimpiegato quelle forme estreme per dare al suo personaggio la maggiore verticalità (il pensiero che si espande su se medesimo, riunificando tutti i tempi nel vortice della memoria-parola solipsisticamente reimmaginata) e al suo romanzo la maggiore orizzontalità: quella di uno spazio, di scrittura e di parola, che divora il tempo e *impedisce* alla storia di progredire. Ancor più che referenti letterari, il procedimento recupera qui modalità della riproduzione musicale, perché il narratore letteralmente *rallenta* non solo l'azione, ma la parola stessa che non riesce a formarsi: come un vecchio grammofono che perda colpi e 'abbassi' la voce fino a spegnerla. L'ozioso lettore darrighiano, soggiogato dalla stupefacente pienezza dell'ordito e da un'affabulazione senza precedenti nel genere italiano del romanzo, e insieme 'bersagliato' dal vivente vocabolario di un vernacolarismo capace di riprodursi come a grappoli, si trova dinanzi a una strada sbarrata, quasi a un interdetto. Ed è come se la voce narrante facendosi interamente struttura generativa (e degenerativa?) dicesse: il romanzo è soltanto mio, né io voglio concluderlo, come per disperato amore. L'inserito appare un'estravagante dichiarazione, linguistica e metalinguistica, di poetica darrighiana: l'opera assoluta, del tutto sciolta dai vincoli editoriali e quindi 'perfetta in sé', è quella che non finisce mai. Pubblicarla è violarla, è esporre ad avidi sguardi le carni martoriate della nostra vitale immaginazione. E questo (forse...) *non è giusto, non è giusto*: per usare in chiave di simbolismo metalinguistico un giro di parole iterate, anaforizzate fino all'ossessione maniacale e allucinatoria (pp. 1024 sgg.):

Non è giusto, non è giusto... si mise a smaniare a questo punto.  
Non è giusto, non è giusto... smaniava mentemente, ma quello che

diceva, pareva di vederlo, di vederglielo fare, per il fatto che, contemporaneamente gettava la testa di qua e di là come sbattendosela contro quello che non era giusto e per cui non si dava pace. Non è giusto, non è giusto... ora lo dice, me lo dice, ecco ora me lo dice, anzi, anzi è come se già me lo disse, ecco, ora, a istanti me lo dice, me lo disse, me lo disse lui, lui, uno come lui a me ora, ora mi finisce, mi finì d'indettare, m'indettò, e non è giusto, non è giusto che lui, lui, uno come lui, uno, unico e solo, sarebbe a dire, m'indettò a me il modo e la maniera di domandargli al Maltese di arenargli la carogna dell'orca, non è giusto, non è giusto, non è giusto che mi dette l'intesa lui a me, ma dandomela per interposto scagnozzo, modo e maniera d'alterato per avere arenato l'animalone, non è giusto, non è giusto che m'indettò, m'ispirò con tutti i sensi e i sentimenti, e ora, ora finisce di dirlo, di dirmelo, ora, ora finì che me lo dice, me lo disse, ora, ora, e non è giusto, non è giusto che finì, finì...

Così per pagine e pagine, nello 'sproporzionato' inserto di questo mai visto pensare tra franta interiorizzazione ed esibita visualizzazione da film muto (l'*arte della visione* di ragghiantiana memoria: da critico d'arte, D'Arrigo lo sapeva bene), la parola mirabilmente scavata si slarga, espande, dilata, ripetendosi nel gioco mortale della ecoica autoriproduzione narcisistica. La *morte* del raccontare, nell'immobilità compiaciuta e regressiva del rispecchiamento, serve a tenere in *vita* il già lunghissimo *opus*, che il suo angosciato costruttore vorrebbe appunto *infinitum* (chissà che Stefano, come Penelope, non disfacesse di notte la sua complicatissima tela: gli riempiva la casa di carte e cartuzze, riferisce chi sa) e tuttavia pericolosamente si affaccia sulla inevitabile conclusione di qualsiasi storia; ma l'invasato aedo questo temeva, per l'appunto: che il suo canto indefinitamente rapsodico un bel giorno finisse, ed egli dovesse di necessità *separarsi* da quel periglioso ed esaltante cammino di sua vita. Qui, come in un estremo duello non con la dantesca sordità della materia ma con la sua stessa narratologica sapienza, non si manipola più il tempo né si dilata scenograficamente lo spazio: piuttosto, si alimenta una fiamma che sta per spegnersi lasciando improvvisamente al buio lo scrittore sia pure coronando lo sforzo dell'uomo, e magari gratificando l'intellettuale in giusta attesa di riconoscimenti.

*E non è giusto, non è giusto che finì, finì...* L'opera non può, non riesce a essere infinita: sicché l'autore piange, facendosi simbolicamente personaggio, la fine di un sogno, e costruisce il suo personissimo "tribolo" (come quello delle femminote nella parte iniziale del romanzo), ovvero una fortemente 'segnaletica' e cataforica *lamentatio* sulla cruda necessità della fine, mentre oppone l'estremo sbarramento

ritardante della propria utopia, ch'è 'assenza di luogo' nella forma più radicale per un narratore: l'assenza di *luogo narrativo*, del romanzo come genere e come testo, come *materia editoriale*. La voce narrante sa che ormai è troppo tardi: e prefigura la fine costruendo il suo epicedio, la propria autodistruzione come io epico, convertito nella totalitaria ossessione di un io-soliloquio che si rinchiude in se stesso e pare volersi corazzare contro la *prassi del romanzo* come scrittura mirata al consumo. Si tratta tuttavia di un accorato canto solistico di 'preparazione alla morte', che sarà del personaggio e sarà della storia (o della Storia?), perché questa 'vive' finché dura come atto narrativo (di scrittura), 'muore' allorché la scrittura finisce; e mentre comunemente si ritiene che il testo sia figlio dell'autore che poi lo 'partorisce', qui abbiamo un rovesciamento radicale: è l'autore-narratore che si 'alimenta' dell'opera, che vi s'innesta e innerva e se ne fascia a mo' di feto in una placenta (sarà il tema-chiave di *Cima delle nobildonne*): lì è la sua vita intrauterina, cioè *intratestuale*, che sfugge a tutte le regole del testo come fatto editoriale, di mercato, di professionale 'alimentazione'. Il testo finisce allora col farsi 'assurdo', narrativamente non comunicante per comunicare solo in metafora.

Se l' 'innaturale' inserto prepara la morte col suo evocativo-associativo insistere sul trittico *barca, bara, arca* (cui Pedullà aggiunge, per deduzione, una simbolica e rituale *ara*), il romanzo, infine, deve continuare, proprio perché deve finire: c'è ancora chi come narratore 'racconta' mentre, da moderno e necessariamente ironico aedo, pur nello straniato abbassamento comico di una omologante degradazione, 'canta': perché meramente aggregativa per riprese, citazioni, assonanze, concatenazioni di eventi secondo visionaria coscienza, autoreferenziale e sovranamente arbitraria, è la tecnica compositiva di questa sfida verbale, dove l'unica guida certa, a unire la molteplice dispersione di episodi in una tramatura d'intreccio così povera di autentici eventi, pare la ritmata musicalità di una prosa punto per punto connotativa. Di là dalle numerose inserzioni dialogiche, che arrestano retoricamente il tempo nel grado zero di prolungate scene diatribiche, chi racconta-canta espone senza reticenze né pudori tutto quello che si può immaginare, supporre, prevedere, prefigurare intorno all'oggetto della sua verbalità, specifico tratto di una postmoderna, necessariamente 'riflessa' poetica del *maraviglioso*: il *lógos* umano, in fondo, può trasformare in concrezione di parole (enunciati, frasi, lasse, episodi) qualsiasi movimento di eventi o di accadimenti o semplicemente di potenziali sviluppi di situazione. Per far questo, il vocabolario si apre all'orizzontalità accumulativa, sinonimica e

variantistica della situazione staticamente contemplata come alla verticalità accidentata ma fisicamente percepibile del recupero memoriale, dell'associazione mentale, della regressione alle 'origini' dell'individuo e della sua storia. Più ancora, infine, di ciò che *dovrà accadere*, conta quello che, senza limiti di tempo del racconto, *sta accadendo* ovvero è *accaduto*: sicché l'immediato, antialfieriano e tutto epico apparire in scena del Marinaio, come in una moderna pròtasi che 'dichiara' il personaggio e la sua programmatica presenza, coincide con l'immissione in uno spazio senza tempo, dove categoria dominante è l'illanguidita lentezza di un sogno: e il sogno si consuma rapidamente mentre a noi, che dormendo non ne percepiamo la durata reale, può apparire misteriosamente, seducentemente, talora angosciosamente indefinito. In quale dimensione entra 'Ndrja dal momento in cui viene traghettato da Ciccina Circè fin verso la sua isola, quella del ricordo e della speranza, che intanto s'è fatta quella della guerra e della fame, della vergogna e della degradazione? Forse nel tempo senza tempo di Ulisse in controllata ballia delle Sirene, non casualmente reincarnate, massicce e aggressive e perfino 'castranti' con la gridata sessualità che le connota, dalle vistose, ciarliere, sfrontate Femminote. Il tempo soggettivo dell'eroe omerico si dilatava, da momentaneo, a indefinibile, porgendosi come seduzione, stordimento, furore di ebbrezza dionisiaca che, assecondato, lo perderebbe; *in quello stesso tempo*, ignari e come dimentichi perché interdetti a udire le sirene, i compagni remano per guadagnare la salvezza.

Sospinto nell'isola del suo antico sogno, anch'essa da ritrovare, in fondo, ma nel senso del rivedere e riacquistare, e forse da ricostruire, 'Ndrja, provenendo da un'antica genealogia senza averne contezza alcuna, porta con sé l'illanguidito ricordo di un superiore passato mitico: sicché appare violentemente proiettato nell'*hic et nunc* annunciato, in rapidissimo inizio, dalla voce narrante, così precisa e metronomica, da giornale di bordo appena un po' straniato nell'affubazione epico-evocativa: *Il sole tramontò quattro volte e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi*. C'è tutto, qui, né D'Arrigo sarà più così compendioso e conciso: indicazione meteorologica e cronologica, nome e funzione del personaggio, luogo, contesto geografico. E il secondo capoverso rincalza e precisa la fase della giornata: *Imbruniva a vista d'occhio ...* Ma poi, come immesso in una nuova dimensione di ricerca, per ritrovare ciò che non è più, che non *potrà più essere* 'come una volta', gradualmente 'Ndrja



smarrisce il tempo, pronto a dileguarsi e disperdersi attorno e dentro di lui inchiodandolo alla contrastata lentezza del suo procedere, che sarebbe potuto essere più misuratamente 'vittoriniano' (romanzo breve è, infine, *Conversazione in Sicilia*) se la scrittura non lo fermasse quasi a volerlo contemplare nelle minime pieghe del suo accadere. 'Ndrja vorrebbe correre, ma come l'Achille del mito eleatico rischia di bloccarsi negli infiniti segmenti della sua corsa, così egli compie movimenti rallentati e talora pietrificati dal formalistico *procedimento* della scrittura, rigorosamente votata alle sue variazioni lessicali, agglomerazioni formali, iterazioni, amplificazioni, contrapposizioni, deduzioni, e sorprendentemente dilatata dalla verticalità della sua memoria interna, fatta di arcaismi, tecnicismi, popolarismi e cultismi, modi del parlato e artifici del letterario, verbalità colloquiale e stilizzazione concettuale, accensioni di comicità, di sfrenatezza sensuale, di corporeità, di animalità, e insieme ascensioni meditative, serie, ieratiche, enigmatiche. La misura interna che può legare il tutto è la mescolanza ilarotragica, ora grottesca e buffonesca, ora angosciata e vilipesa: un Ariosto riletto da Pulci, un Tassoni che non dimentica Tasso; e tutt'intorno aleggia l'ombra del medievale errare-errore, della minaccia biblica, del moderno Leviatano, del mostro monitorio e simbolico. 'Ndrja compie il suo viaggio spingendolo faticosamente, frenato e 'bloccato' com'è dalla scrittura col suo metodico sistema di interdizione all'azione, davvero *sino in fondo*, e può intersecare il girovagare picaresco, ineluttabilmente *dispersivo*, del nuovo Ulisse joyciano con la rettilinea discesa agli inferi, per conoscere e per capire (e quindi riprovare a vivere), del Marlow conradiano: alla presenza ostentata, per quanto inibita nel suo contrastato furore di epopea, dell'eterna Balena Bianca già messa in circolo dal gemello-nemico di Vittorini, il Pavese 'risentito' traduttore di Melville, e alla presenza muta di Dante, che in forma di Enea-Paolo ha compiuto il viaggio iniziatico e salvifico per antonomasia. Naturalmente tutto questo non c'è, *letteralmente*, nel poema romanzesco di D'Arrigo, che procede per le sue strade siciliane e messinesi, sul viatico di una robusta squadratura linguistico-vernacolare che qualcosa deve, tra le (molte) righe, a un'altra linea, quella anticlassica perché corporea e 'biologica' del grande padre Rabelais, in Sicilia riscritta, a suo modo, dall'espressionismo materialistico, radicale sino al grottesco scatologico, di un Domenico Tempio (s'intenda quello delle livide urgenze corporee de *La carestia*, non quello dell'arcadico edonismo sapienziale de *Lu veru piaciri*): e per vie accidentate giunto a molte pagine di De Roberto, perché l'antiepopea de *I Vicerè* non esclude i lividori del

corpo e le miserie della carnale deformabilità, che in D'Arrigo tuttavia cedono sovente alle ragioni del vitalismo animale: altri, infatti, sono gli insulti della Storia, e riguardano, attraverso l'atroce cimento della guerra, una povertà giunta alla fame e alla degradazione di un bieco commercio, quello della dignità civile in cambio della minimale sopravvivenza.

Ma torniamo al tempo; perché sul tempo lento, fin quasi all'immobilità passando per la regressione, s'impertina *Horcynus Orca*, e all'opposto sul tempo veloce, 'atto a trascorrere con accensioni di energia che si direbbero 'cinematografiche', si costruisce *Cima delle nobildonne*, capace di opporre al Grande Fratello non solo la mole ampiamente minore, ma un tempo voglioso di spaziare dall'attuale a quello dell'antico Egitto, dalla ellittica 'riflessione' sull'arcaico, quasi sul senza-tempo, di chi coniuga umanesimo scientifico con umanesimo della storia e culto personale dell'eterna simbolica letterale *fisicità* della vita, della rigenerazione (il professor Planika), fino alla rapida proiezione nel futuro della tecnologia e della scienza come prefigurante *esperimento* non già per capire il passato-presente ma per preparare e *operare* il presente-futuro (il chirurgo Belardo, che manipola corpi e tessuti per *costruire* quanto in natura *non è*: oggi una neovagina, domani — finisce con l'azzardare il lettore più apprensivo, forse lungimirante — il sesso prestabilito in laboratorio; e nel 1985 non c'era ancora la pecora Dolly e la rivelazione-minaccia di una clonazione umana). *Cima delle nobildonne* si configura così tra l'infinito passato dell'inizio, che presuppone appunto tanto tempo trascorso per arrivare a quell'oggi, e l'incerta ma prefigurabile (sinistramente per l'inquietante profezia scientifica, umanisticamente per il messaggio d'amore di Mattia), prolungata 'prospettiva' del futuro. Potremmo dire, in estrema sintesi, che il tempo è *tutto* dentro *Horcynus Orca*, dove il mitico passato e l'eventuale futuro s'incorporano nella mole sterminata del tempo-scrittura, mentre è concepito *in sezione* per *Cima delle nobildonne*, incalzante momento di un tutto che vertiginosamente lo precede e di un altro che prospetticamente lo supera: da una parte, a ritroso, la vicenda umana riconducibile alla più antica *storia* e alla primigenia *biologia*, da un'altra, in ipotizzabile prolessi, il vorticoso e indecifrabile *futuro*, più che della specie umana (che ha ragioni per durare, se non si accecherà da sé per l'egoismo dei pochi preparando un nuovo diluvio, o piuttosto un rogo punitivo come in un degradato *Crepuscolo degli uomini*), di un tessuto di civiltà che ci ostiniamo a chiamare Occidente.

Il tempo: quello del *sonno*, o meglio del *somnus*, ch'è insieme *sonno* e *sogno*, per il D'Arrigo di *Horcynus Orca*. Prima che della

vicenda narrativa, è un tempo dell'autore, che per gradi si costruisce col romanzo: è quello interiore dello *scrittore*, che non potrebbe essere mai quello *dell'uomo* ma con questo s'intreccia sino a una circolarità vorticoso mirata a trovare la sua quiete nell'opera, come in un immobile Empireo movimentato da un'intrinseca Luce. Pensiamo altresì al tempo del *risveglio* dopo il lungo sonno, che in *Cima delle nobildonne* dovrà essere, di oppositiva necessità, rapido, incalzante, teso e rettilineo pur con le sue cavità interne, dove la metamorfosi avvenga non negli anfratti infiniti di una scrittura labirintica ma 'a vista d'occhio', in una sorta di scena decostruita ed esibita allo spettatore: è la visualissima 'teatralità' di *Cima delle nobildonne*, che di essa dovrà cibarsi ma non potrà appagarsi, finendo con l'aprirsi all'immagine-testo, alla rapidità esecutiva, alla 'necessaria' sapienza del montaggio (senza di che, in fondo, non esisterebbe una sua retorica del racconto) in quello che resta il testo novecentesco per eccellenza, il film, massima arte della visione in movimento. Il tempo del *somnus-somnium* sarà stato epicolirico, visionario, utopico; quello del *risveglio* o della *suscitatio* sarà epicodrammatico, incalzante, rapidamente metamorfico. Il romanzo-scrittura (parola e insieme *visione*, non immune da gonfiezze degne di un Varano o da sapienze architettoniche riconducibili, *per li rami*, a un Monti) destruttura il tempo, lo manipola sino alla negazione, perché *non vorrebbe mai finire*; il romanzo-immagine (teatro e cinema insieme) lo percorre e consuma in una configurazione che comporta una rapida tensione verso la conclusione: sicché l'uno tende alle ampiezze mitografiche, ora staticamente sacrali ora picarescamente eroicomiche, del 'poema', l'altro alla tensione nervosa, al prosciugamento di struttura, alla speditezza teleologicamente mirata alla conclusione, della 'novella'. Se la narratologia ci ha abituati e un po' viziati a discutere di tempo della storia e tempo del racconto, sarà anche più opportuno, adesso, parlare di *tempo della scrittura* e di *tempo dello scrittore*. Il primo corrisponde a quello impiegato per scrivere: i tempi di D'Arrigo sono divaricatissimi, dai molti anni della *summa* ai pochi dell'*exemplum* (e gli stessi vent'anni di *Horcynus Orca* risulteranno, d'altra parte, 'pochi' a fronte della sessantina impiegata da Goethe per il *Faust*: ma era apparso già l'*Ur-Faust*, laddove D'Arrigo aveva dato a Vittorini, per il "Menabò", solo i brevi lacerti de *I giorni della fera*...). Quanto tempo, materialmente e minutamente, egli dedicò agli anni dell'*Orca*? Per quali lucreziani *intervalla insaniae* dovette transitare e divincolarsi? E a maggior ragione: in quanto tempo 'reale' egli compose la scansione 'rapida' di *Cima*? Questo importante dato 'oggettivo' parrà

pertinente piuttosto alla biografia, ma è vero che il testo si determina nel tempo personale, nella concreta 'durata' di chi lo scrive, sicché diversamente radicale risulta la questione del tempo dello scrittore: non, semplicemente, dell'uomo, ma dell'*uomo-scrittore*, ovvero il suo *tempo interiore*. Se si considera l'intera diacronia di quello scrivere e dei generi che lo compongono, abbiamo un tempo lirico, che può tendere al lirico-epico (*Codice siciliano*, 1957-1978), e un tempo epico, che può tendere all'epico-lirico: *Horcynus Orca*, dal testo ufficiale del 1975, che prepara anche gli estremi sviluppi lirici di *Codice siciliano*, indietro verso il 1960 de *I giorni della fera*, transitando verso quel 'provvisorio' *I fatti della fera* talmente 'compiuto', ad onta di lievi incongruenze, da risultare un autentico *Ur-Text* e da motivare l'opportunità di una pubblicazione postuma (2000). Lo stesso tempo epico, risolvendosi per ricomposizione e prosciugamento nell'essenziale nervatura di un romanzo-racconto, può presupporre tempi diversi: dal drammatico, con la sua capacità di 'scena' visiva e dialogica, al filmico, con la nervosa nettezza sintagmatica propria del cinema.

*Horcynus Orca* veniva costruito come uno specchio di larghissima apparenza e tuttavia deformante, perché ogni cosa pareva mutare statuto per entrare in quella superficie smisuratamente concava. Poi, fattosi esile per l'enorme peso di cui s'è sgravato, l'autore si ritrova a guardarsi intorno e quasi a non riconoscere più il mondo che per tanti anni s'è rispecchiato e trasformato nell'opera lunghissimamente *in progress*. Se si vuole ancora scrivere, occorre cambiare struttura e registri: ed ecco il D'Arrigo di *Cima delle nobildonne*, che ci consegna i tempi 'logici' di un geometrico resoconto sull'oggi, sulla dinamica 'velocità' del vivere contemporaneo, e in uno strano romanzo post-futurista ci parla di medici e scienziati, di parti e di aborti, di grande chirurgia e di dettagliati saperi scientifici.

"In questo momento..."

Dall'anfiteatro sopra la sala operatoria Mattia avvertì come un'esitazione nella voce di Belardo, una voce che sino a quel momento era stata d'una freschezza di timbro sorprendente, una voce che si sarebbe detta ancora quella che era all'inizio, come non fosse cioè la voce di uno che ormai da due ore portava avanti un intervento a dir poco impegnativo come quello.

Belardo stava per dichiarare che quella appena fatta era la mossa record, tanto da esaltare quel momento come avesse qualcosa di storico per lui. E l'aveva, considerato che quello per la neovagina è tutt'altro che un intervento abituale e si affida a chirurghi di consolidato prestigio.

Era per questo che l'operatore, Belardo appunto, anche se si trat-

tava di un “Pi heic Di”, cioè di un libero docente straniero, tesaurozzava l’intervento sviluppandolo, viavia che ne dettava le mosse al pubblico di studenti e non studenti che lo seguivano dall’anfiteatro, come una vera e propria lezione in sala operatoria, diffondendosi talmente tanto, specie su certe mosse e fra mossa e mossa, da far sospettare delle volte a Mattia che quella lezione lui l’avesse precedentemente incisa, e non necessariamente in sala operatoria, incisa su di un nastro, ed era da questo ora, per play-back, che la sua voce (quella sua voce, per-lappunto, che si sarebbe detta uguale a quella che era all’inizio) parlava al pubblico dell’anfiteatro.

Teatralità, tecniche di riproduzione del suono, visività, montaggio delle immagini: D’Arrigo pare proprio entrare nell’epoca ‘benjaminiana’ della riproducibilità tecnica. Ogni situazione si materializza nella rapidità ‘visiva’ dell’esecuzione narrativa: se tutto esisteva, per *Horcynus Orca*, in quanto ‘verbalizzabile’, tutto esiste, ora, in quanto ‘indicabile’ con sistematica deissi. Si vede e si annuncia quel che non si vuole più ‘scrivere’; e l’umanista professor Planika, cultore appassionato e poi disperato della placenta umana, potrà annotare, non senza tracce di allusività metalinguistica: *Un tempo avevo pensato che prima o poi l’avrei scritta, quella monografia sulla placenta, con quel titolo e sottotitolo, ma ormai sono passati più di trent’anni e il libro non l’ho ancora scritto né ormai lo scriverò*. Vero è che sull’insistito primo piano di questa ‘purovisibilità’ s’insinua e innerva l’anima fortemente contenutistica, misterica e quasi iniziatica di una storia che trasforma l’umanista in un elitario delibatore di verità tutta personale, mentre il temuto Seminoma, killer subdolamente annidato nel cuore stesso della placenta a insidiare e un giorno (chissà) a distruggere la vita, da frutto mentale si fa evidenza visiva in un incubo di minaccia e di morte, talché Planika se ne consuma fino a morirne. Morte e vita s’intrecciano nella strana avventura della placenta, già onore e vanto di dinastie faraoniche disposte a celebrarla come *Hatschepsut*, che dà vita ma può promettere morte. Fino al ‘gran finale’, dove la vita che viene tolta (la cagnetta va a morte accidentale e misteriosamente ‘necessaria’) può tornare come vita che viene data: possibilità di vita Irina riceve da Belardo, impulso a vivere da chi, come Mattia, vuol farle credere che la cagnetta continui a esistere. E in *Cima delle nobildonne* il sentimento d’amore che scioglie l’opera induce a riassumere nella sua complessa memoria affettiva l’intero reticolo di padre, madre, figlio, uomo, donna. Che siano queste, le ‘cose ultime’?

La semplice radicalità di tale questione escatologica costringe, per concludere, a *tornare* sul romanzo di fondazione e sul suo scioglimento (pp. 1256-1257):

Spuntava la luna da Malta, scoprendo quel cielo, appena fuori dallo scill'e cariddi, bianchi di nuvole bianchissime. Erano oramai a proravia della portaerei, quando la luna irraggiò in quelle profondità e sotto la corsa della lancia le acque scintillarono tenebrosamente. Di prua, nel mare veloce veloce che pigliavano, come una trapunta di luci, si sentì ancora il verso degli albanelli, che come al solito, pareva contempo lontano e vicino. E col verso degli albanelli, come se mirassero agli uccelli approfittando del chiarore di luna, si sentì da prora della portaerei, lo sparo della sentinella che risonò come graffiasse l'aria con uno strappo lamentoso.

'Ndrja fece per alzare gli occhi alla immensa, allarmante fiancata della portaerei, e fu come se porgesse volontariamente la fronte alla pallottola, che gli scoppiò in mezzo agli occhi con una vampata che lo gettò per sempre nelle tenebre.

La lancia ebbe come un contraccolpo, quando 'Ndrja cadde in avanti, quasi addosso a Masino, e poi, di seguito, sembrò sfuggire via dal mare che faceva scintillio e smorzarsi in un subbuglio di remi, allo scuro.

Per un momento, fu un gran silenzio, come se fossero morti tutti con 'Ndrja. Poi Masino piegato all'indietro, cercò 'Ndrja con la mano, sentì il sangue in mezzo agli occhi, gli tastò gli occhi con le dita insanguinate e allora scoppiò a piangere:

"'Ndrja... 'Ndrja..." chiamò.

"Mori? Mori 'Ndrja?" singultarono gli sbarbatelli. "'Ndrja, 'Ndrja, 'Ndrja..." lo chiamavano e singhiozzavano. Ma quanto a Masino, fu un momento e poi fu tutto un pensiero, quello di allontanarsi di là, sulla stessa lancia dove si trovava, riportare 'Ndrja a casa, vogare, vogare, fare quella vogata di una diecina di miglia, riportare 'Ndrja a casa, sullo scill'e cariddi. Si rigirò agli sbarbatelli:

"Oooh... oh.... Oooh... oh..." e la lancia, pesante prima e poi sempre più leggera, ripigliò la corsa in avanti.

Masino pensò, pensava solo a portare 'Ndrja al duemari: solo quel pensiero sentiva, pungente, doloroso, dominante e commosso, nella sua mente. E con quel pensiero, gli pareva di speronare e scavare il mare davanti alla lancia, con quel pensiero barbaro, pietoso, lo riportava al loro mare.

"Oooh... oh..." gridava: e gridava al mare medesimo, lui in persona spronava, speronava.

Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare degli sbarbatelli come l'eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare.

Lo sparo della sentinella: non 'uno' sparo, ma 'lo' sparo, previsto se non dal destino umano da quello del personaggio, così come l'ha voluto l'autore. E infatti il marinaio alza la testa a prendersela in

pieno, la casuale e predestinata pallottola. Come un antico capo-tribù, 'Ndrja viene omaggiato, compianto e riportato nel cuore della comunità, che mai come ora lo riconoscerà *suo*. Perdendo la parola, facendosi mero 'segno' corporeo e simbolico, egli può ormai appartenere a tutti, salvando e insieme rovesciando il mito sociale del capro espiatorio. Per salvare la città, l'Oedipus di Seneca deve allontanarsi recando con sé la Morte e la Malattia: *ite, ferte depositis opem: | mortifera mecum uitia terrarum extraho. | violenta Fata et horridus Morbi tremor, | Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor, | mecum ite, mecum. ducibus his uti libet* (che renderemmo: *andate e soccorrete chi giace abbandonato. | Di questa terra i vizi mortali io porto via. | Magrezza, Peste nera e rabbioso Dolore, | con me, con me venite. Queste voglio per guide*). Morte e malattia fanno ormai parte della comunità dei pellisquadre, generate non dall'individuale colpa tragica ma dall'imbestiamento della storia umana, di cui è simbolo tangibile l'orcaferone che pare un mostro inventato dall'umana nequizia a infestare, coi mari, la vita stessa dell'umanità. L'immane distruzione operata dalla guerra riguarda i corpi e i luoghi, le menti e le coscienze; occorre ora, forse, che tra tante morti collettive s'imponga la morte individuale di chi rappresentando la comunità nell'agonismo della gara può erigere, proprio perché 'viene da lontano', l'emblema della vittoria come quello della sconfitta, riassumibili nel tema umanistico della sofferenza e del sacrificio. Donde la particolare solennità del momento, che riscatta la morte 'accidentale' sublimandola nell'imponenza di un grande rito, funereo e gioioso all'unisono. 'Ndrja non è un eroe ma muore come un eroe per garantire la memoria morale di una comunità che ha, ancora e forse in eterno, disperato bisogno di *redenzione*.

Vincente paradosso di D'Arrigo è che, in perfetta lucidità materialistica, senza presupposti dogmatici e senza fedi trascendenti, crei coi suoi due romanzi una *prospettiva apocalittica* attraverso la storia stessa del loro esistere e la 'rivelazione' insita nel loro atto conclusivo: pubblico e civile nell'*Orca*, privato e sentimentale nelle *Nobildonne*. Si tratta di un'escatologia tutta immanente alle cose umane ma carica di 'mistero', fenomenicamente *atea* ma dove Dio può apparire per incarnazioni e spostamenti in un'opera tramata di memoria, memoria del passato e insieme del futuro: quella che garantisce la possibilità stessa della storia-racconto e della storia-umanità. La memoria mitica si trasforma in una gara col tempo, ora enormemente 'bloccato' nei pochi giorni della fera dilatantisi quasi all'infinito ora necessariamente 'rifondato' nella nevrotica rapidità del secondo romanzo: ma quale

che sia la funzione-tempo in due opere fatalmente diverse, una prospettiva di durata e di rigenerazione si diparte da entrambe. Il 'tempo' di Stefano D'Arrigo è, infine, quello della memoria retrospettiva e prefigurativa; e potremmo provare a coniugare il doppio finale del suo dittico giovandoci della serena asserzione di un grande storico. Per Jacques Le Goff, infatti,

La memoria, alla quale attinge la storia, che a sua volta la alimenta, mira a salvare il passato soltanto per servire al futuro. Si deve fare in modo che la memoria collettiva serva alla liberazione, e non all'asservimento, degli uomini.

FERNANDO GIOVIALE

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

I romanzi di Stefano D'Arrigo sono citati dalle edizioni seguenti:

*Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975 (ma si veda l'ed. del 1982, con introduzione di G. Pontiggia, pp. 4-11).

*Cima delle nobildonne*, ivi, 1985 (risvolto di copertina di G. Pampaloni).

*I fatti della fera*, con introduzione (pp. V-XXXVI) di W. Pedullà, a cura di A. Cedola e S. Sgavicchia, Milano, Rizzoli, 2000.

Per le altre citazioni:

A. Moravia, *Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri 1984-1990*, con prefazione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 2000 (1993<sup>1</sup>), p. 267.

S. Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di "Horcynus Orca"*, Acireale, Lunarionuovo, 1985, p. 15.

J. Joyce, *Ulysses*, Edited by D. Rose, London, Picador, 1998, p. 735.

Id., *Ulisse*, trad. e commento di G. de Angelis, con introduzione di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1978, p. 1048.

J. Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1988, p. 399.



“IL NOME STESSO LO DICE: FERA...”.  
D'ARRIGO TRA SINONIMIA ED OMONIMIA

mi era in fondo  
la tua legge rischiosa: esser vasto e  
diverso  
e insieme fisso

(E. MONTALE)

fra salti e tuffi, spume e spruzzi, sa farsi,  
alla vista, tanta, innumerevole di una che  
è, e una di tante, innumerevoli che sono

(S. D'ARRIGO)

Deve esserci una prospettiva (una necessità, una forza) ossimorica, evidentemente, nella grande letteratura. Qui, da anni e temperie diversissimi<sup>1</sup>, Montale e D'Arrigo si arrovellano sulla compresenza, sulla compenetrazione, del molteplice e dell'uno, del mobile e dell'immobile, del vario e del fisso. “Permanente” è, del resto, l’“ossimoro” in Montale, e certo D'Arrigo non cessa mai di scavare nella vertigine degli opposti, dal più semplice e minuto (e, parrebbe, ovvio, tanto lo schema è diffuso nel romanzo):

e ancora e sempre, il silenzio tonante del mare (p. 86)

---

<sup>1</sup> Quasi cinquant'anni di distanza, e quali anni!, separano D'Arrigo da Montale. La citazione montaliana, degli anni Venti del Novecento, è da *Ossi di seppia*, dalla sezione *Mediterraneo* (*Antico, sono ubriacato dalla voce*, vv. 15-17); quella darriughiana è del 1975, da *Horcynus Orca*, il “romanzo”-capolavoro dello scrittore messinese che costituisce l'oggetto di questa indagine (si citerà sempre dall'edizione mondadoriana del 1975, con l'indicazione del numero di pagina, tra parentesi dopo i brani riportati; il brano *in exergo*, a p. 100).

La ragione delle virgolette attorno a *romanzo* sta nella difficoltà, che quasi ogni lettore ha avvertito, di confinare *Horcynus Orca* in questo genere, del resto già di suo a maglie larghe. Il problema si segnala solo qui, alla prima occorrenza, e da qui in poi, dunque, il termine, utilizzato correntemente, non sarà caricato di alcuna intenzione particolare.

al più complesso, e si direbbe — tanto riesce a captare della Storia — definitivo:

Ma forse anche questo era segno che la guerra aveva mischiato [...] il bianco col nero, il vero col falso, il sostanziale con l'apparente, il pratico con l'ideale, il desiderio col bisogno, la nostalgia col possesso, il passato col futuro, lo sbarbatello col vecchio. (p. 53).

E questa è letteratura del Mediterraneo, di un mare che è ampio e assieme ha dei termini ben percepibili, è vasto e assieme chiuso, chiuso da confini fisici e poi anche mentali, e temporali (raccogliendosi in esso una storia plurimillenaria che ha finito col coincidere con la Storia dell'uomo occidentale). È mediterraneo, e a questo Mediterraneo che si cova dentro l'ossimoro (all'*Antico*, appunto, nel caso) si rivolge, Montale; è mediterraneo, e insieme dello Stretto, luogo di confine per definizione, S. D'Arrigo, che nell'occasione offerta in *exergo* sta parlando della *fera*, ai cui interminabili fasti siculo-calabresi è dedicato *Horcynus Orca*.

La disperazione, a questo punto, è di noi lettori, costretti, se vogliamo capire, a decifrare i percorsi di testi così densi, a cercare di fermare in poco una materia così ambigua, proteica, e poi debordante: per via di un'alta oscurità e di una rete che nasconde le sue trame, in Montale; per via di un parlottio senza fine, di un rimuginio che convoca cielo e terra e mare, in D'Arrigo.

A questo ruminio, a questo borbottio — entriamo nel vivo del testo darrighiano —, che lo scrittore messinese produce per morfologia e per sintassi, si possono applicare — è bene dichiarare subito il tenore fortemente iconico del romanzo — figure per così dire d'acqua quali quelle del mulinello, del gorgo e del moto ondoso: figure, cioè, dell'insistenza e del risucchio, del frangersi e rifrangersi, dell'avvolgere e del ritrarsi, del cedere per poi riprendere e riprendere ancora....

E tanto per non essere da meno, e concludere pure lui in bellezza, o forse era più giusto dire sconcludere, e sconcludere tutt'altro che in bellezza, lui, come le aveva apostrofate all'arrivare riguardo a barca o non barca non potendo mai immaginare che col solo apostrofarle riguardo a barca, non barca riguardo cioè a quel soggetto che doveva essere soggetto dell'altromondo per quelle due femminelle, tanto più al presente, che pareva diventato davvero quello, davvero vero soggetto dell'altromondo, davvero quello per tutti, andava a mettergli il dito dentro quella loro piaga ancora aperta, incappando così nel loro picciopiccio, all'andarsene, le apostrofava ancora nel parlare, ancora a quello stesso identico riguardo, anche se ora la barca non la nominò di nome ma di fatto:

"Perdonate se vi faccio una domanda, anche se arrivato a questo punto, io vi domando a voi ma già da me mi rispondo: ma allora, per passare in Sicilia, se ben capii, o Cannitello o Cannitello, o 'nglesi o 'nglesi?" (pp. 80-81),

Fantasimi, diceva la gente di quelle coppie di carabinieri erranti. Fantasimi, che in nome di re fantasima, gettano il bando di richiamata a soldati fantasimi anche loro, loro nemmeno a dirlo, più fantasimi di tutti.

Fantasimi o no, [...] (pp. 13-14).

Si fanno poi, quelle figure, ancora più significative, quando vanno a toccare direttamente le parole:

Una voce non finiva di dire, che un'altra cominciava, l'orecchio non faceva nemmeno in tempo né a separare né a mettere dei puntini di sospensione tra l'una e l'altra (p. 53);

oppure, poco prima, e più a lungo:

E andarono avanti così, ripigliandosi l'una con l'altra la frase di bocca, nell'attimo giusto in cui gli cadeva dalle labbra e passandosela di continuo ma filata filata, come aggiungessero ognuna una maglia alla stessa catena. *In tante, facevano una frase che poi poteva essere stata detta da una, da ognuna.* Il tribolo sembrava un'eco che si cercava, aggiustandosi e ritrovandosi di bocca in bocca, anche se ognuna però aggiungeva ogni volta un piede nuovo e diverso alla canzone. D'altronde, quello sui ferribò non era tribolo di questa o di quella femminota, non era faccenda personale, era tribolo femminoto, *faccenda di patria e popolo. Le parole, le frasi delle parole, i discorsi delle frasi, il tribolo dei discorsi, i ferribò del tribolo, questo contava.* (p. 52; corsivi nostri),

dove anche torna il motivo del molteplice e dell'uno (riferito assieme alle parole e a chi le parla, con significativa apertura al sociale e all'antropologico), e pure si accampa, specificamente proiettato sulle parole, accanto all'iconismo del flusso e del va-e-vieni, quello, chiamiamolo così, dei *vagoni*, dell'aggancio, venuto già del resto fuori qualche pagina prima:

Quel merci di tre vagoni. Di quattro vagoni. Di cinque vagoni. Di sei vagoni. Di vagoni e vagoni. Carichi di tonnellate e tonnellate di [...] (p. 47).

La riproduzione della realtà qui è quasi fotografica, e il treno (anch'esso, del resto, un "uno" composto da "molti") ora diviene treno delle parole:

Le parole, le frasi delle parole, i discorsi delle frasi, il tribolo dei discorsi, i ferribò del tribolo, questo contava. (p. 52),

un treno di parole agganciate appunto e concrescenti, secondo un meccanismo aperto che nella sua strutturazione può anche ricordare sistemi della poesia e alludere (e preludere) a un organismo tendenzialmente senza limiti e assieme unitario, uno: quasi che lo attraversasse un'unica volontà di dire e di non finire mai di dire.

Lo "schema" del meccanismo presenta una successione A, B A, C B, D C, x D, o 1, 2 1, 3 2, 4 3, x 4, dove saranno da notare almeno a) l'"1" iniziale e l'esito ancora di "1" all'interno di ogni coppia, ottenuto applicando un criterio del "meno 1" (l'effetto è quello dell'"1+1+1..."); b) le successioni "1, 2, 3,..." rispettivamente in prima e in seconda posizione (esattamente: 1, 2 1, 3 2, 4 3, x 4; 1, 2 1, 3 2, 4 3, x 4); c) una costruzione per così dire ad archi, per cui un primo elemento diviene successivamente l'ultimo; d) come primo corollario, una costante sfasatura delle serie; e) come secondo corollario, la saturazione di ogni elemento, ad eccezione di x, in cui però si colloca l'apertura, ovvero la possibilità, decisiva, della crescita del sistema, seconde le regole già attive.

Sfasatura e saturazione, si può facilmente dedurre, costituiscono anch'esse ossimoro. E non sarà poi da trascurare il fatto che *tribolo* e *ferribò* (posizioni 4 e x) siano inseriti in una concatenazione che precedentemente prevede il normale crescendo *parole-frasi-discorsi* (1-2-3): vengono ad assumere così anch'essi il ruolo di partizioni testuali (di grandezza indefinita, e superiore, intanto, a quella del *discorso*), prevedibili evidentemente solo all'interno di una nuova, "mostruosa", grammatica che possa far sua la realtà, inglobare direttamente le cose (evidentemente da *ferribò* in là, se in *ferribò*, come si diceva, si colloca l'apertura del sistema; in quanto a *tribolo*, regionalismo semantico di base siciliana che va interpretato come 'lamento funebre', vi si può ravvisare ancora una funzione linguistica, destinata però anch'essa a sciogliersi molto presto nel non grammaticale, a farsi cioè controfigura di un sentimento, un sentimento, nel caso, di lutto: "molto esteso", naturalmente). E per questa via, pare chiaro, assume ancora una faccia l'ossessione dell'opera come corpo unico: esattamente, nel caso, come insieme in cui tutto, parole e cose, simultaneamente parla.

È a questo punto che possiamo tornare ad apprezzare la frase di D'Arrigo posta *in exergo*: era detta della fera, ma non può essere detta altrettanto bene — teste la citazione di pagina 52, e sulla base di quel che siamo venuti osservando — anche dell'opera e di ciò di cui l'opera è fatta? Tra l'altro, a seguire la vicenda della fera e del suo continuo trasmutarsi (da una in molte, da molte in una, con un risultato a somma zero), va avanti il romanzo, ma, si capisce, a modo suo, non andando avanti per nulla: crescono, insomma, le pagine, ma non defluisce la vicenda, che piuttosto s'ingorga nelle parole/fera finendo col vivere di procrastinazioni, di quelle procrastinazioni diciamo ver-

ticali (non riempite di contenuti, povere di fatti) che tanto, poi, hanno scoraggiato e irritato la comunità dei critici (anche siciliani).

L'opera letteraria è, per definizione, paradigmatica: non si esaurisce, cioè, da un lato, nella linearità, nel semplice avanzamento (vive, per questo, di complessi e mai pacificati movimenti interni, che rendono costantemente aperto il senso); dall'altro, è per se stessa codice, di se stessa. Questa ventura, però, non tocca egualmente ad ogni prodotto della letteratura: intuiamo tutti che è la poesia lirica a venirne principalmente investita, e che nel campo della prosa, con escursioni più o meno ampie, sarà invece preponderante (assoluta, certo, mai) la sintagmaticità.

Occorreva dir questo, non tanto per collocare a freddo *Horcynus Orca*, o per esaltare un'opposizione (e i gradi di opposizione) tra scritture paradigmatiche e scritture sintagmatiche (cose che si potrebbero pure fare), quanto per far fronte — vista la crescita già esponenziale di spie della letterarietà, ad analisi del romanzo, si noti, appena avviata — a quella disperazione di cui si diceva, quella del lettore che, posto di fronte a testi molto ricchi, non potendo permettersi la tautologia (non potendo, cioè, permanere nella complessiva durata del testo, "esplicare" il testo col testo stesso<sup>2</sup>), è costretto a formulare delle ipotesi interpretative, per forza di cose generali, per forza di cose astratte. Detto in altri termini: la via d'ingresso nel paradigma è indifferente? ce ne sarà un privilegiata, tra le mille (e non è un'iperbole) che un'opera come *Horcynus Orca* presenta? è indifferente anche la scelta di un percorso piuttosto che di un altro, al primo bivio (e poi al secondo, al terzo, e così via)? si arriverebbe comunque e sempre alle stesse ipotesi? e anche a proposito di queste ultime, le prime condizionerebbero le successive? Atterrando poi sul campo dei comportamenti linguistici, converrà partire dalla semantica oppure dalla sintassi, dalle figure oppure dalla morfologia? Perché, in quanto ad esempio al lessico, sarebbe allora possibile stabilire un certo tipo di parentele (a loro volta utili per stabilire certi percorsi piuttosto che altri), e tutt'altre, invece, partendo, sempre ad esempio, dalla sintassi<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Si ravviseranno, qui, suggestioni borgesiane, e covalenti tendenze al paradosso; in realtà, a conclusioni del genere porta già la linguistica saussuriana. Da un lato o dall'altro, e specialmente nell'epoca della semplificazione e della faciloneria, conta non abdicare di fronte alla illimitatezza della semiosi.

<sup>3</sup> In genere non vi si bada, ma la prospettiva da cui si osserva la lingua di un'opera può portare in certi casi a percepire l'opera come un organismo spaccato,

Posti questi problemi, torniamo a raccogliere i nostri lemmi, comunque li abbiamo ottenuti. Già numerosi, come s'è detto, la maggior parte di questi sembrano ricoverarsi sotto la figura, per così dire iperonima, della perifrasi, che del resto lambisce l'altra figura forte fin qui incontrata, quella dell'ossimoro<sup>4</sup>, e condiziona anche un fatto della struttura qual è la procrastinazione o del contesto qual è il dato sociale-antropologico.

Trascurata, di solito, e relegata all'occasionale del quotidiano o della prosa (alla censura di superficie, alla buona creanza, e sim.; qualche secolo fa, anche, ad eludere in poesia il determinato e il tecnicismo, sentiti poco adatti al tono alto di quella scrittura), la perifrasi, in realtà, appare molto spesso decisiva nella *costituzione* della poesia. Senza di essa, ad esempio, molti componimenti del Petrarca si ridurrebbero a un solo, banale, concetto; nel sonetto 100, per fare un caso, a questo povero appunto: "lò spazio vissuto da Laura, il tempo trascorso dall'innamoramento e Laura stessa mi inducono a piangere". Nei fatti (e a tacere di perifrasi più minute), su un'unica arcata sintattica che vive sull'accumulazione di otto soggetti, "lo spazio vissuto da Laura" viene esploso su nove versi, "il tempo" su due e Laura (le sue metonimie) ancora su due; per quanto riguarda in particolare lo "spazio" (che offre il dato più vistoso: ma occorrerà notare che in esso già agisce, in modi che qui non è possibile seguire, il "tempo"), esso è reso "lungo" con indugi sull'abitazione di Laura (vv. 1-4, nei quali l'attenzione si ferma a sua volta prima su una finestra [vv. 1-2] e poi su un'altra [vv. 3-4]), sui dintorni di quella abitazione (vv. 5-6: i più immediati; vv. 7-8: quelli discosti), sulla chiesa — anche — di S. Chiara in Avignone (v. 9). E intanto, proprio nel frattempo, il poeta ha potuto fare scorrere un altro discorso, si è data l'opportunità di creare un secondo testo e un secondo apparato retorico, intricati di metonimie a più livelli, di antitesi (sud/nord, inverno/estate, spazio domestico/*plein air*), di metafore, di acutezze (un sole contro un altro sole, un complesso gioco delle stagioni, ecc.), di informazioni suppletive...

---

suddiviso in due o più tronconi, quasi che essa appartenesse contemporaneamente a due (o più) lingue diverse. L'esempio più illustre è quello del *Decameron*, testo basilare della prosa "italiana", la cui sintassi è ancora latina.

<sup>4</sup> Quella compenetrazione, di cui si diceva, del molteplice e dell'uno, non può che avere infatti, come suo orizzonte, il giro di parole: l'*uno* deve essere detto in tanti modi, per poter divenire *molteplice*.

Grazie alla perifrasi, insomma, una corrente principale di discorso viene ad arricchirsi di tutta una serie di diramazioni e di vie di fuga che, lì per lì appunto suppletive, o addirittura pretestuose o perfino immotivate, vengono a costituire il profondo del discorso, la vita reale del testo, con i suoi spessori, e anche i suoi tic, al limite. Questo procedimento, esocentrico e assieme concentrico, di estensione e insieme di approfondimento (di *intensione*, verrebbe da dire<sup>5</sup>), paradossale anche nella sua obbedienza al principio del non chiamare le cose col loro nome pur dicendole (con tutti gli agganci che questo anche crea col mondo della psicanalisi e dell'apotropaico, delle concezioni sacrali del potere della parola), si offre — e a maggior ragione se ramificato (in quanto, ad esempio, accumulo di perifrasi e/o insieme di perifrasi di perifrasi) — come esattamente equivalente di quelle che più su, in D'Arrigo, individuavamo come figure dell'insistenza e del risucchio: si offre come loro equivalente, e, in più e contemporaneamente, ci consente di percepire le coordinate retoriche dell'atteggiamento darrighiano, che, Lausberg alla mano<sup>6</sup>, verrà così fondamentalmente a collocarsi sotto le categorie dell'*ornatus* (con tutte le sue code volte a *delectare* e a *movere*: l'*acutum*, lo straniamento, il non-puro e il non-perspicuo, il lusso), della *adiectio* (che funziona per dilatazione, allungamento e accumulazione<sup>7</sup>), della *sineddoche* (in quanto spostamento di limite nel campo del contenuto concettuale), e, quel che forse semioticamente più importa, della sinonimia.

Ma resteremmo alla pura nomenclatura (o, posta diversamente, e in specie per le aree dell'*ornatus* e della *adiectio*, a una onerosa messa in rilievo di caratteristiche dell'opera accertabili con tutta facilità anche a prima vista), se non cogliessimo, di quelle categorie, gli effetti in termini di comportamenti testuali. La filigrana che nell'insieme se ne può disegnare, implicherà, così, almeno:

<sup>5</sup> Il termine, in filosofia, è sinonimo di *connotazione*; e una *connotazione* è a sua volta, in linguistica, l'*estensione*.

<sup>6</sup> H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969; i rimandi, per lo più impliciti, sono ai vari paragrafi dedicati alla perifrasi.

<sup>7</sup> Siamo nel *copiosum dicendi genus*, nella scrittura che va al di là della comunicazione essenziale, contravvenendo al precetto classico del dire "quanto basta". Tra le "malattie" che ne conseguono, e che certo in molti casi hanno scoraggiato i lettori di D'Arrigo, la retorica classica annovera la notazione pleonastica, la perissologia e la macrologia (il *longiloquium*, la prolissità).

- a) modalità circolari d'esecuzione<sup>8</sup>;
- b) ampie possibilità di integrazione di altre figure<sup>9</sup>;
- c) esiti non rispettosi della *langue* scelta come veicolo; in particolare:
  - c1) l'uso di parole straniere, dialettalismi, arcaismi e neologismi<sup>10</sup>;
  - c2) la pratica della definizione, ora utilizzata come figura in proprio, ora come mezzo di fuga dal significato vulgato, con funzioni anche di supplenza, oltre che di rifondazione<sup>11</sup>;
  - c3) l'impiego della glossa<sup>12</sup>;
  - d) la prefigurazione di un lettore fortemente complice, incline sia a condividere tanta gratuita e sfarzosa abbondanza che a desumere dal testo il sistema, fino a farlo suo, fino a spartire con l'autore saperi e conoscenze.

<sup>8</sup> La perifrasi è, perfino con scialo terminologico, figura del cerchio: circonlocuzione, *circuitus*, *circuitio*, *circumloquium*.

<sup>9</sup> La perifrasi è *tropo composto* (cfr. H. Lausberg, *op. cit.*, par. 189), apparato da riempirsi con figure diverse.

<sup>10</sup> Risultati, tutti, e tra altri, della "deviazione sinonimica del *verbum proprium*" (cfr. *ivi*, par. 171).

<sup>11</sup> Sempre con Lausberg, si ricorderà, per un verso, che la figura di pensiero che corrisponde alla perifrasi è proprio la definizione (se la definizione sostituisce la parola, si ha come risultato appunto la perifrasi); per l'altro — e una volta stabilito che la perifrasi "serve fundamentalmente all'espressione del carattere composto [...] della realtà concreta" —, che esiste un tipo di perifrasi ("di incertezza e indeterminazione", quella del *nescio quid*: un *nescio quid* che, crediamo, non deve necessariamente risultare enunciato) che "vuole esprimere particolarmente il fatto che i mezzi linguistici non sono sufficienti a rendere la differenziazione della realtà (*inopia*)" (*op. cit.*, parr. 187, 379; 191).

<sup>12</sup> L'aggiunta, cioè, talvolta anche allitterante (come preziosamente rileva sempre Lausberg, par. 284), del *verbum proprium* come glossante. Ma sulla questione — se insomma, alla fine, D'Arrigo si faccia realmente intendere, e se, ad esempio, possa essere compreso da un lettore non siciliano, o addirittura non messinese —, e tenendo comunque ben fermo che il lettore di *Horcynus Orca*, come si dirà a momenti, deve essere particolarmente disposto a collaborare, andrebbe aperto un capitolo a sé, che sarebbe anche, in buona parte, di linguistica testuale: beninteso, dopo aver stabilito, nel caso, quanto testo deve considerarsi utile a considerare compiuto, chiuso, un circuito; il dato medio darrighiano (che poi è quello delle grandi opere, e basti per un solo esempio pensare al *Gattopardo*, così tenuto e legato in ogni sua parte), infatti, parrebbe testimoniare per le grandi distanze, per soluzioni offerte molto lontano dal punto d'accensione, e ciò, nonostante le affermazioni in contrario dello scrittore (che in ogni modo restano preziose per altri versi, a cominciare dal fatto che



La perifrasi, dunque, e con essa, si diceva, la sinonimia, l'attrazione nell'orbita dell'equivalenza del significato: un predominio, perciò, si può dedurre, della semantica<sup>13</sup>. E così in effetti – abbiamo cercato proprio di dimostrarlo – è: meglio, adesso, così sarebbe, se la realtà del testo darrighiano, con un colpo di scena perseguito si direbbe parola per parola, non ci dirottasse sull'altro grande versante semiotico costituito dall'omonimia<sup>14</sup>. Preparato da tutta una serie di scricchiolii già avvertibili nello statuto stesso della perifrasi (si ricorderà il caso, appena detto, della glossa allitterante, ma poi anche la circolarità e l'uso di dialettalismi, arcaismi e simili, dove il mancato rispetto della *langue*-veicolo sotto cui l'abbiamo schedato implica anche il gusto del significante alieno); sollecitato per altro dai fenomeni su visti dell'aggancio, della catena e del rimuginio, dal fatto che l'opera si presenta come un insieme in cui tutto simultaneamente parla; dilagante infine, nella realtà, sulla pagina, quest'altro atteggiamento viene ora a esplicarsi sotto il governo di una seconda grande figura, quella della paronomasia, opposta alla perifrasi, al pari di questa molto trascurata (di solito viene ridotta a banale sinonimo di *bisticcio*) e in realtà altrettanto decisiva nella poesia, questa volta dal versante del suo tessuto, che del resto implica anche fondazione.

A proposito del "tessuto", sarà innanzitutto opportuno notare che nel gioco paronomastico, specialmente quando le parole finali di verso siano della stessa lunghezza, è coinvolta la stessa rima, istituto, per definizione, costitutivo della poesia<sup>15</sup>.

---

vi risulta enunciata con forza la volontà di "farsi capire"): "[...] ogni volta che ho adoperato neologismi o semantiche inedite mi sono preoccupato di fornire immediatamente il corrispettivo metaforico, di scrivere, riscrivere, rifondare il periodo e 'mirare' il vocabolo finché non giudicavo d'avere raggiunto l'espressione completa: fino al momento in cui guadagnavo la certezza che il risultato ottenuto fosse quello giusto e definitivo, che la totalità lessicale, sintattica e semantica fosse realizzata, che, sulla pagina finita, la scrittura 'parlasse'" (nell'intervista riportata in S. Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di "Horcynus Orca"*, Acireale, Lunarionuovo, 1985, pp. 133-139; il brano, a p. 135).

<sup>13</sup> In termini semiotici, com'è noto, grazie alla sinonimia uno stesso contenuto viene ad essere espresso con diversi significanti, che si presentano perciò sfocati, neutri, deresponsabilizzati, per così dire: a prevalere, così, sarà il significato.

<sup>14</sup> Qui, all'inverso, uno stesso significante veicola diversi (e non apparentabili) contenuti: per questo, tende a balzare in evidenza.

<sup>15</sup> Si usa dire, e resta vero, che il rapporto che si instaura tra le parole in rima è molte volte di tipo metaforico; avviene proprio questo, ma, è importante notarlo, in un modo meno immediato di quanto non si creda: a patto, cioè, che alla metafora si

Ma la questione è naturalmente molto più vasta, di statuto, come si accennava. Torna qui utile richiamare le limpide parole di R. Jakobson: "La somiglianza fonologica è sentita [in poesia] come un'affinità semantica; il gioco di parole, o, per usare un termine più erudito e, per quanto mi sembra, più esatto, la paronomasia, regna nell'arte poetica"<sup>16</sup>; e — teste lo stesso F. de Saussure curioso delle "parole" che stanno "sotto le parole" — calzante diventa la deduzione che ne dobbiamo trarre, dello sconvolgimento cioè che la paronomasia viene a portare nell'ordinato e ordinario funzionamento della lingua: che *la paronomasia renda polisemica l'omonimia*, che due meccanismi semiotici per definizione in opposizione vengano a confondersi, causa l'attivazione di processi, in sé *antilinguistici*, di motivazione del segno, e implica per questo una lesione ai principi fondamentali del codice. La ricerca di una verità nativa della lingua comporta, insomma, la regressione a una fase in cui non si dia accordo tra i parlanti: che questo poi venga a caratterizzare testi dalla forte volontà comunicativa (indifferentemente, si direbbe, la grande letteratura e il sapere popolare), è indice di ambivalenza e insieme di ricchezza, di marginalità e insieme di memorabilità, tratti comunque giocati sempre all'insegna d'un lucido atteggiamento metalinguistico, che riporta il tutto sotto l'ombrello della linguisticità. Planando su D'Arrigo, non sarà privo di suggestione annotare che questo grande anarchico della lingua, questo grande captatore delle possibilità e dei rischi della lingua — tra i quali ultimi, paradossalmente, anche quello dell'afasia —, comincia a lavorare al suo capolavoro negli anni in cui Jakobson tira le fila della sua lunghissima attività di linguista: è il segno di una temperie, che ha nel suo cuore anche una questione della ricezione (e delle teorie linguistiche più profondamente novecentesche, e di un romanzo di inusitata mole e complessità), una questione che va necessariamente messa in primo piano, se ancora oggi prevalgono le ragioni del contenuto, se ancora oggi (e forse ormai per sempre) D'Arrigo sconta un serio insuccesso.

Che la paronomasia implichi, come si diceva, fondazione, lo dimostra ancora una volta Petrarca, che dal nome di LAURA ottiene le linee portanti della sua poesia, il sistema di motivi del *Canzoniere*: la brezza, il vento leggero (L'AURA), con le sue simbologie; la nascita del giorno (L'AURORA); l'alloro (LAURO); l'oro (L'AURO, L'AUREO), con le sue valenze metaforiche; e dall'alloro, la grande catena Dafne/Apollo (con ritorno a Laura e con coinvolgimento, a questo punto, anche di Francesco, con le conseguenti allusioni alla poesia e alla gloria poetica, e al sempreverde, all'eternità, eternità che a sua volta è anche dell'oro); ecc. Questo trionfo del significante a doppio senso (che appunto iscrive la paronomasia nell'orbita dell'omonimia) è sollecitato da un'attitudine a fermarsi sull'unità minima di informazione, a non sprecare il segno, a

---

arrivi attraverso la paronomasia, secondo un meccanismo per il quale concludere, ad esempio, che il "traduttore" è un "traditore" implica il basilare "traduttore, traditore".

<sup>16</sup> R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1983<sup>8</sup>, p. 63; il saggio, del 1959, è quello dedicato agli *Aspetti linguistici della traduzione*.

scavarvi dentro, a pesarlo, a pensarlo; agisce spesso (ma certo non solo!) nei nomi<sup>17</sup> e, per questa via — l'etichetta, esplicita, è nel detto latino *in nomine omen* —, ci riporta nell'ambito di quelle concezioni sacrali del potere della parola richiamate su a proposito della perifrasi<sup>18</sup>: qui — nella zona e nella logica del doppio senso — nel "nome" sarebbe già, è, il presagio, il destino, buono o cattivo, ma più spesso buono, se *omen* è anche 'augurio', 'voto', 'desiderio': se con i nomi, con le parole, è anche possibile, insomma, piegare la realtà, influire sulla realtà.

<sup>17</sup> Come si è appena visto, in *Laura*; e *Pietra* è il nome che Dante "deve" dare a una donna dal cuore insensibile ai "colpi" di Amore; *Pietro*, a sua volta, può diventare la *pietra* sulla quale costruire la Chiesa; e così via, quando si tratti di "battezzare" (dare un nome, scegliere un *senhal*) o interpretare.

Anticipando di un poco i tempi dell'analisi, da *Horcynus Orca* si può cavare, nel caso, l'esempio del cognome *Circè* imposto — in un romanzo che nel suo intertesto ha anche l'*Odisea* — a Ciccina, la femminota-*Circe* che traghetta e insieme intrattiene 'Ndrja.

Ancora più ampiamente, resta emblematica dell'intera vicenda la frase "Il nome stesso lo dice: fera...", p. 233, che appare nel pieno dell'interminabile dibattito (pp. 227-246 almeno, con qualche interruzione) che i marinai messinesi hanno con lo "straniero", il guardiamarina veneto Monanin, sul nome da dare al pesce che infesta lo Stretto. Il brano naturalmente va letto tutto, anche per le osservazioni che riserva al lato "siciliano" della questione, evidente in battute di questo tipo:

"Delfino la chiamano, quella gran tappinara malazionaria. Ma da dove gli venne di metterle questo nome di delfino? Del... fino, del... fino..." ripeté sillabandolo, prima in italiano e poi in siciliano:

"Du... fino, du... fino..."

Si capiva subito che Crocitto non lo aveva mai sentito [...]. Lo pronunciava e rideva, sia che lo pronunciava in italiano e sia che lo pronunciava in siciliano: in siciliano però, pareva che gli facesse un effetto assai più ridicolo che in italiano [...].

"Du... fino, du... fino..." faceva Crocitto. "Ah, sì, *animale bello fino è: di fino carattere, fino sentire...* [...]. E pensare, pensare che arrivai a st'età senza mai scandalarmi di questo delfino, senza mai fare caso a 'n animale tanto gentilino. E graziaddio che ci fu sta guerra e mi trovai qua, in questo momento, sennò restavo sempre fermo a fera. E tu, tu, Cambria? A te per caso, prima d'ora, t'arrivò all'orecchio questo delfino, oppure campavi pure tu con quella falsa credenza di fera, *ignaro del fino e credulo invece del grosso*, eh?" (p. 227; corsivi nostri).

<sup>18</sup> Si tratta di un altro, suggestivo, punto di incontro tra le due opposte figure: nella perifrasi è attivo il *non dire dicendo*; nella paronomasia, invece, il doppio senso.

Si tratta di una visione che ci può apparire primitiva, perfino “selvaggia”, ma probabilmente non dovremmo guardare mai con sufficienza alla speculazione o al sentire antichi, o al rapporto che con le parole intrattiene il parlante “ingenuo”<sup>19</sup>: di sicuro, ogni sufficienza va proprio smessa quando è la poesia, la più alta, a nutrirsi di queste cose, a muoversi tra fonemi e grafemi dotati quasi di vita propria, germoglianti, pronti a svilupparsi, a crescere, a produrre lingua. Come negare già, all’orecchio e all’occhio, che in *NOMINE*, sparso, “disseminato”, *c’è veramente OMEN?*; e, poi, che, dato un distico (petrarchesco, tra i tanti) come “L’aura, che ’l verde lauro et l’aureo crine / soavemente sospirando move” (*RVF* 246 1-2), nel primo verso (“L’AURA, che ’l verde LAURO et L’AUREO crine”) LAURA non finisce mai di rivivere?: e intanto “verde” prepara il secondo verso (“soavemente sospirando move”), e questo secondo verso nel frattempo si avvia a realizzare anche, su altre coordinate, l’effetto dell’aura (“soavemente so-spirando move”)...

E come negare, arrivando finalmente al *poeta*<sup>20</sup> D’Arrigo, l’assoluta preponderanza del fenomeno? Non c’è pagina di *Horcynus Orca*, in effetti, che non abbia il suo buon ingorgo paronomastico e il suo scavo nella parola: il suo pensiero della parola; non c’è pagina che sfugga al demone della rimotivazione (spesso, va da sé, falsamente etimologica) e del doppio senso; e incontenibile, tipica, è la pulsione ad approfondire lo stesso giro verbale, a restarvi attorno.

Si può andare, con l’esemplificazione (addotta del tutto casual-

<sup>19</sup> Una delle migliori palestre paronomastiche, guarda caso, restano in fondo proprio i proverbi, prodotto popolare per definizione (e cfr., sopra, l’accenno alla memorabilità).

<sup>20</sup> Si sarà notato come in queste pagine la poesia sia stata adottata per spiegare fenomeni della prosa, e come del termine *poesia* (e del correlato *poeta*) sia stato fatto un uso astratto, slegato dai modi usuali di intendere il genere (e chi tale genere pratica). Al di là della questione della atipicità del “romanzo” *Horcynus Orca* (di cui è traccia nelle prime righe di questo scritto) e della vocazione anche poetica di D’Arrigo (si pensi a *Codice siciliano*, e, ulteriormente, ai nessi che molti stabiliscono tra quest’ultimo e *Horcynus Orca*); al di là, ancora, dell’utilizzazione, dal punto di vista critico, d’uno strumento “universale” quale è quello rappresentato dalla funzione poetica (non confinabile, appunto, alla sola poesia), si tratta, è chiaro, di una scelta, che, piuttosto che proporre ancoraggi a un genere dato, vuole dare con *poesia* l’equivalente di *letterarietà*, individuare in essa la parola generale più comoda per definire scritture dall’alto rilievo formale, che propongono livelli plurimi di funzionamento del testo.

mente, col solo rispetto di un ordine crescente di pagina), da sintagmi più o meno brevi che possono talora anche ripetersi, pure a distanza (puntiformi, comunque: ma, si capisce, un insieme di punti di questa fatta rende esplosivo ogni tratto di testo), e variamente caratterizzati quanto a modi e complessità:<sup>21</sup>

Anche se *ignari*, quella era l'*aria* (p. 12)<sup>22</sup>,

cogli ordini del re *scomparso*, che era *ricomparso* con *trono* e *rintrono* di proclami maestosi, nella città di Brindisi (p. 13)<sup>23</sup>,

Ma lei era diversa, era rara: non era una bellezza, era una beltà (p. 18)<sup>24</sup>,

Poi lei, confusi insieme *respiro*, *sospiro*, *resospirò* profondamente (p. 21)<sup>25</sup>,

<sup>21</sup> Nelle molte citazioni che seguono, i corsivi (e, in poche occasioni, altri tipi di rilievo metalinguistico) sono tutti nostri, e segnalano, quando è il caso (e, in questa sede, per non appesantire la lettura, di proposito assai alla buona), i fenomeni.

<sup>22</sup> Quasi che *ignari* avesse a che fare con *aria*.

<sup>23</sup> *Tronu*, che condiziona *rintrono* (a sua volta dipendente da "ri-comparso"), è, nel siciliano, il 'tuono' (facile arguire che il doppio senso qui si stabilisce a cavallo tra dialetto e lingua). A parte, dal versante meramente semantico, si noterà che i "proclami" sono *maestosi* perché emanati da un *re*.

In quanto al dialetto, va nell'occasione dichiarato che esso, per quanto diverse volte da qui in avanti richiamato per spiegare alcuni meccanismi paronomastici, non costituisce, volutamente, l'oggetto, nemmeno parziale, di questo scritto. La scelta non nasce di sicuro dalla sottovalutazione della portata di una delle grandi opzioni della scrittura darrighiana: motivabile fondamentalmente col desiderio di fare i conti con alcuni tratti generali della retorica del D'Arrigo narratore, essa risponde anche a fini, nell'immediato, pratici, dal momento che chi scrive ha attualmente in corso, col collega Salvatore Trovato dell'Università di Catania, una minuta analisi del lessico regionalistico di *Horcynus Orca*, i cui esiti solo a ricerca chiusa potranno illuminare al meglio l'impasto linguistico del romanzo.

<sup>24</sup> L'episodio, pur non strettamente paronomastico, è strepitoso: una variante aulica, e *rara*, riversa le sue qualità sull'oggetto. Il desiderio di opporre nomi (spesso sinonimi) più che cose, ma alla fine proprio cose, è, del resto, alla base della grande coppia darrighiana *delfino* vs *fera*, una disgiunzione produttiva anche di diegesi.

<sup>25</sup> La neoformazione tornerà poi ancora, a grandi distanze, anche col prefisso *ri-*, almeno alle pp. 125 (dove è di nuovo "spiegata" in contesto: "Il vecchio aveva il *respiro* mezzo e mezzo col *sospiro*, un *risospirare* stracquo come quello del mare sciroccato"), 146 (idem: "li risentì che smanavano per il fumo della ghiotta, con *respiri* profondi e *sospiri* di desio: *resospiravano* quello spirito forte di concia"), 339, 383 e ancora 383; a p. 447 la coppia *sospiri* e *risospiri* (sostantivi).

“Ma oltre che fata, è pure fatata [...]” (p. 23),

“[...] Mi pigliò forse per medico di levante che porto unguento e medicamento?” (p. 26)<sup>26</sup>,

ogni pezzo di quei connotati *sfacciati e sfasciati* nel crollo (p. 33)<sup>27</sup>,

“Lo vedete come si ridusse in mano a Jacoma quello che chiamavano *duce* ed era invece *amaro*?” (p. 30)<sup>28</sup>,

<sup>26</sup> Qui, su una base proverbiale, fanno “fusione” la rima e la consonanza; e sulla stessa falsariga, e con l’ingresso di una nuova rima, subito dopo segue: “Non siete medico ma l’unguento l’avete, siete marinaio e avete il medicamento”.

<sup>27</sup> Andrà inteso, letteralmente, *s-facciati* (‘senza faccia’: i pezzi sono quelli delle teste di gesso di Mussolini abbattute e calpestate per le vie nel momento in cui cade il Fascismo; l’avvenimento, a sua volta, è anche criptato in *sfasciati*).

<sup>28</sup> Si tratta di Mussolini. Il procedimento è, con antifrasi, lo stesso di quello che agisce in *Pietro* (cfr. nota n. 17): qui a cavallo tra dialetto e lingua, il *Duce*, sentito come *duci* (‘dolce’, in siciliano), non può che richiamare il suo opposto, dato che “veramente” *dolce* egli non è stato per l’Italia. Il meccanismo produrrà dopo qualche pagina (p. 34) lo straordinario “il Duciamaro” (con aggancio diretto dei due opposti e comparsa, in fondo però mascherata, della forma siciliana *Duci*), e, molto più in là (p. 352), questo passo: “Eh, che giorno, che giorno, Ciccinella mia: come ti paperiavi tutta dell’uomo tuo, girando per Messina. Baffettuzzi, pensavi, non se ne va in piazza a gridare duci, duci a un altro uomo; duci, duci, lui te lo diceva a te, nell’intimo più intimo, più salata ti sentiva, più ti diceva dolce”, in cui l’opposizione è tra *dolce* e *salato*, e dove anche è costretto a manifestarsi nella sua autonomia il siciliano *duci*, ora ‘Duce’ ora ‘dolce’. Di passaggio, si può notare che il termine — conformemente alle attese indotte nel lettore dal sistema di *Horcynus Orca* — non è metalinguisticamente rilevato; al contrario invece di quel che “mediamente” si aspetta il lettore del romanzo, appare qui — in un discorso sì riportato, e però non “naturale” come quello che potrebbe figurare in un dialogo — il siciliano: ed è certamente la pressione della paronomasia a sollecitare l’eccezione (un caso del tutto simile — in cui l’equivoco viene raggiunto grazie alla trafila *Italia* > *Talia* > *Talia* > *talia/tali*ami [forme siciliane: ‘guarda/guardami’] — è questo: “Così vi dicono, e buffoneggiano pure: ‘Talia? E chi è st’Italia? Chi è sta femminona che ‘nargentano sul pezzo da cinque lire? Che vuole da me sta gran signora che mi mandò la cartolina? ‘Talia, ti chiami? E allora talia, taliami bene, scruta sti connotati, perché ora che seppi il tuo volere, il piacere di vedermi, te lo dò e non te lo dò più.” (p. 365).

A proposito poi di concezioni sacrali della parola: *dire* “Mussolini”, si sa, è stato impossibile per Gadda, che infatti (e proprio) in *Eros e Priapo* è riuscito nell’impresa di non usare mai *quel* nome. In D’Arrigo, invece, l’*innominabile* riceve il suo nome in due casi (alle pp. 57, 218), e diverse volte appare *duce*; la paronomasia

"E quanta boria, quanta *trionferia* ci mettono a dirlo..." (p. 37)<sup>29</sup>,

con lazzi e sollazzi (p. 39),

L'argano e l'organo volevano a girarsi. (p. 45; detto dei *ferribò*),

Mare Nero. Mare Nero. Là poteva affondarsi bene. E là s'affondò.  
Mare veramente *nero* fu per lui. (p. 46)<sup>30</sup>,

Decise di nettarsi. Di fumo di ciminiere. Di nerofumo di treni.  
(p. 47)<sup>31</sup>.

Ferribò di sale. Sale di ferribò. Vaeviene e alloggiamento. (p. 48)<sup>32</sup>,

uno [...] come quell'attore là, [...] quello che si chiamava Rodolfo e  
gli misero l'intesa di *Valentino* per dire la *valentia* che ci metteva nel  
servizietto. (p. 49)<sup>33</sup>,

*Nisba* ferribò; e altre, ad aggravio: velieri, chiatte, caicchi, lance,  
*barche* in una parola, *barche*, almeno, se ne trovano? *nisba barche*.  
*Nisbarche nisb'arche*. (pp. 63-64)<sup>34</sup>,

---

torna però a colpire in *mussol'e lino* (p. 134) e *Musolino* (p. 346, per due volte; con allusione al nome del bandito); da *Musolino*, infine, per riduzione, sempre a p. 346, "Muso di nome e di faccia".

<sup>29</sup> In *trionferia* convivono, naturalmente, il sostantivo *trionfo* e l'aggettivo *tronfio*.

<sup>30</sup> Evidentissimo, nel nome, l'*omen*.

<sup>31</sup> *Fumo* viene ripetuto e assieme esploso in *nerofumo*.

<sup>32</sup> *Sale* è la prima volta sostantivo maschile singolare (le femminote, che qui stanno parlando, contrabbandano appunto il sale), e la seconda femminile plurale (come chiarisce il contesto più ampio e, *in loco*, *alloggiamento*). Ma l'ordine — grazie, semanticamente, al *vaeviene*, e, iconicamente, al chiasmo di componenti formalmente identici — potrebbe pure essere inverso.

<sup>33</sup> "Mettere l'intesa" è, dal siciliano, 'soprannominare'; il procedimento è ancora una volta quello di *Pietra* e *Laura*, ed è esplicitato, con ulteriore richiamo — importante — al sentire popolare. Da qui deriva, nella pagina successiva, "s'impurparlò con quei *valentini* di legno e lamiera", dove assistiamo dal vivo a un'operazione di arricchimento del lessico (idiolettale, certo, ma comunque sistemica, perfettamente integrabile nel paradigma del testo).

<sup>34</sup> Da *barche* ad *arche* (con tutto quello che di copiosamente semantico ne deriva per l'impianto stesso dell'opera) per il tramite di *nisba* ('niente'), che governa sia l'apologia che la successiva — conseguente e assieme cogente — risegmentazione. Altri contesti, che si affollano una ventina di pagine dopo, collegano di nuovo, con sempre necessaria fissità, *nisba* a *barcalbarche*, col contorno, ancora in due casi, di *ferribò* (che a sua volta con *nisba* allittera): "Prima: *nisba ferribò*, poi: *nisba barche*." (p. 83), "al primo domandare: si passa? il rispondere era ancora: *nisba*; però, al

per riflesso di sole e di sale, per opera di venti e di correnti, (p. 84),

Se non c'era *remo*, voleva dire, c'era sempre *rema* per uno come lui: poteva scegliere Jonio o Tirreno, rema montante o rema calante, rema *morta* o rema *viva*: e fare il *morto* nella *viva* o il *vivo* nella *morta*, (p. 84),

grande sconvasso di braccia e bracciate (p. 84),

quell'altro mododidire che dice: fra il dire e il fare, c'è di mezzo il mare, nemmeno quello aveva senso per lui, considerato che questa volta, nel suo caso, il mare era il daffare e il daffare era maremare (p. 84),

informi informe (p. 90),

In questo sogno, lui vedette un segno (p. 95),

le mani se le sentiva sempre piagate e bruciate fresche di sale, di sale di salsedine, di sale, non di putredine di mare (p. 95),

Oh, nemmeno a pregarla a mani giunte, implorarla cogli occhi: *non lo fare, fera, non lo fare*, non farci danno, grandannivola. Ce lo faceva, il danno, e che danno, (p. 96)<sup>35</sup>,

---

secondo domandare: c'è barca? il rispondere immediato [...] era uno: femminota." (p. 84), "nisba ferribò non significava nisba barca." (p. 85).

<sup>35</sup> Oltre al resto, si noterà che *fare* e *fera*, anagramma l'uno dell'altro, tramano, con movenza incantatoria, una preghiera: e ad una liturgia, proprio, non può mancare il mistero della parola.

Il caso di *fare* e *fera* (della quale ultima qui non si seguiranno i vari sviluppi in *famera* e *ferame* [in nesso con *fame*; preavvisate molto prima, a p. 143, da *fame nera* e *fame a fera*], *trionfera*, *mortifera* [= *mortifera*], ecc., né l'"evoluzione" verso *delfino* per la trafilà "defera, delfera, delfifera"), per via intanto dell'anagramma e della bisillabicità, è anche quello di *mare* e *rema* (il siciliano *rrema* è la 'corrente marina determinata periodicamente dal flusso delle maree, spesso sfruttata dai marinai per i loro spostamenti in mare' [cfr. *Vocabolario Siciliano*, a cura di G. Tropea, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani - Opera del Vocabolario Siciliano, Catania-Palermo, 1997, vol. IV, p. 114, s.v. *rrema*]); per l'italiano, *rema* è registrata, praticamente con lo stesso significato, e chiarita col sinonimo *mulinello*, dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1996, vol. XV, p. 783, s.v. *rema*<sup>1</sup>, con citazione giusto da D'Arrigo): messo meno in mostra, meno gridato, questo, ma certamente più "vero" (per la forte paronomasia che tiene saldamente assieme le due cose) e insieme, nei fatti, pervasivo, se — per offrire in questa sede solo qualche spunto — dalle due innocenti serie "un filo di ventilazione alitava dal mare in rema sul basso promontorio" 1 e "Era stato naturalmente nel farsi da mare rema" 7 si scatenano frequentissimi gli ipogrammi "*maremare*"/"*maremare*" e "*terremaremoto*"



s'alterasse di feto in fetore (p. 97)<sup>36</sup>,

allianandosi sempre, alienandosi mai (p. 97)<sup>37</sup>,

a costrutti molto ampi, a campate vere e proprie rette da linee portanti, pure queste — spesso, e anche a forte distanza — riprese, ed elaborate sempre in maniera ossessiva:

A) [...] però stetti a sentire il rumore degli stantuffi, e strano a dirsi, ci posi mente come non l'avessi mai sentito prima, quello *nfunfù nfunfù*. (p. 49),

*Nfunfù nfunfù*, facevano pistonì e stantuffi come m'insordissero: e chi poteva esserci incantato se non un femminaro, uno 'spertissimo di *nfunfù nfunfù*? (pp. 49-50),

[...] e ci fantasiavo come non mi era mai capitato prima, quando nemmeno mi colpiva l'orecchio quello sconsuato di *nfunfù nfunfù*, di pistonì dentro cilindri, col loro saliscendi mascolino. (p. 50),

Eh, sì, ognuna di noi ha di questi segreti col diletto e col profitto, fra scalette e sale e vagoni e binari e ponti e prua e poppa e portelli e manovre e respingenti e *nfunfù* di stantuffi. (p. 50),

Lo *nfunfù nfunfù*, per noi quello contava, quella era la carta d'identità, lo *nfunfù nfunfù* degli stantuffi. (pp. 50-51),

la spoglia era di chi se lo sapeva lui, ma lo *nfunfù*, oh, quello, era suo di lui, col marchio di fabbrica. (p. 51),

Ma era merito suo? *nfunfù nfunfù* suo? Era del ferribò, nemmeno a dirlo. (p. 51),

[...] e chi gli poteva resistere a quel *nfunfù nfunfù* che ci assaltava come un mulo e ci scendeva sin all'unghia dei piedi? (p. 51),

---

"terremaremoto" (interni, questi ultimi, a una parola-valigia cui già porta il suo contributo *mare*). Con *rema*, poi, variamente sollecitati, i numerosi *remo* (per un esempio, si veda più su la citazione da p. 84) e *remare*, e *rena* ("sulle isolette di rena emergenti dalla rena" a p. 162); e la *rena* naturalmente sarà *nera* (anagramma ancora; alle pp. 149, 150, 151, ecc., e già a p. 111 il passaggio *renarena* > *renanera*).

<sup>36</sup> L'episodio si pone ancora una volta a cavallo tra dialetto e lingua (*fetu* nel sic. è 'puzzo'), con figura, a seconda della prospettiva, etimologica o morfologica (di derivazione, nel caso, o addirittura di alterazione, se nella pura consecuzione testuale *fetore* viene ad apparire il peggiorativo-accrescitivo di *feto*).

<sup>37</sup> *Allianàrisi* è, nel siciliano, 'divertirsi'.

*E nfunfù, nfunfù*. All'impiedi, a gambe aperte. *E nfunfù, nfunfù*. (p. 51),

"Eh, perché non glielo dimostrate a quella Jacoma che siete regolare, eh? E che se vi va, con chi vi va, fate *nfunfù nfunfù*, meglio di un ferribò, eh?" (p. 54)<sup>38</sup>.

B) "La favola? *Ma', ma'*, dite, dite che se lo pigliano a sfottò, e a sfottò *malo, maligno*, e gli gettano la baia di continuo, dite, dite che gli dà spettacolo senza nemmeno passare col piattino..." (p. 70),

"Fu quello che non dite: '*mara ma*'" (p. 75),

"La fotografia, *ma'*, la fotografia..." (p. 75),

"*Ma', ma', ma* è mai possibile, è mai, mai possibile che ancora, ancora e ancora, al punto in cui siamo, vi pretendete di pararvi dal sole con la rete?" (p. 76),

"Parliamo col vero, ma', ma' 'mara, parliamo col vero, parliamo col vero... *Ma', ma', 'mara ma'*, solo col vero, solo se ne parliamo col vero, dalla vergogna ci può venire onoranza. Capiste? Col vero, col vero..." (p. 76),

"*Ma', ma'*" fece calmandosi. (p. 79),

*Ma'*, mi disse, vorrei tornare a dargli un'altra occhiata al pelorosso, [...] (p. 82)<sup>39</sup>.

C) [...] non fu insomma per la bella *fac'cera*, cioè a dire la bella *faccia a cera* che gli *facevano* per cerimonia, bensì per quella invaiolata che si premuravano di nascondergli e che lui lo stesso gli vedette o intravedette (p. 90; il brano giunge dopo una lunghissima variazione sulla faccia di chi ha avuto il vaiolo),

[...] e questo tipo era, come nessuno di quelli, a due *facce*: a due e più di due, TANTE *facce* e nessuna vera, nessuna invaiolata, ma contempo TANTE *facce, fac'cere* e nessuna finta, nessuna non sua: perché di nessuno, cristiano o bestino, in terra o in mare, si può dire come della *fera, fac'cera e facciola, sfacciata e sfaccettata a mille facce*, false, diverse e TUTTE INSIEME una e vera veruna, compresa la *faccia* definitiva che le fa la morte, perché anche da morta la *fera* mantiene la sua smorfia beccuta, maligna e sfottente, come la mantiene per le

<sup>38</sup> A parte il resto, è naturalmente da notare il forte legame formale tra *nfunfù* e *stantuffi* (per questo preferito nell'insieme a *pistoni*).

<sup>39</sup> *Ma'* tornerà poi a tramare altri episodi.

miria di *facce* che fa da viva (p. 97),

con la loro *faccia facciola* girata alla morte (p. 99),

In questo spiaggiante di mestiere, le due famose *facce* non si distinguevano più: quella di cerimonia, la *fac'cera*, doveva essergli caduta per terra *facendosi* a pezzi (p. 102),

eccola ancora qua, la *facciola*, pelliata e ammosciata, (p. 105),

Tornava di là, invasato d'ammirazione per quella *fera* che morendo si rovesciava come un guanto e fra le TANTE *facce di facciola* che mostrava in vita, lì ne mostrava una, ancora una, una di vergine e martire. (p. 171).

D) E oggi, oggi voi v'immaginate forse che per questo, per il fatto che oggi succede che se ne trova qualcuna *incarognita*, quella *carogna* se la passa male? Anzi, è quella, quella *incarognita*, che vi dà l'idea della **rogna** di numero che devono essere le vive e come devono scialacquare coi mari, sopra e sotto, tutti per loro. E vi pare che ora, ora che la *carogna* di fera ci diventò fatto di tutti i giorni, ora però che ci riducemmo col culo a terra, vi pare che ci scialiamo, vi pare che questo ci fa sentire meglio? Sempre terraterra stiamo, la fera a mare ci potrebbe dare gusto, morta e *carogna*, se la facessimo noi, ci potrebbe lusingare: così, è come essere spazzini e andare rastrellando la spazzatura di mare. La fera è già *carogna* da viva a mare, e figuratevela morta e arenata. Mi credete? Uno si sente imbrattato di dentro e di fuori, si sente pure lui una *carogna*. (p. 96),

[...] di fere, cioè di *carogne* e CARCASSE, ne contò perlomeno una diecina: una cosa, che se la raccontava a suo padre e agli altri pelli-squadre, capacissimi che s'offendevano, pensando che li voleva infasciare. Ancora non gli saltava per mente che forse avevano anch'essi la loro conta di *carogne* da fare. [...] Di queste *carogne*, ce n'era di fresche ancora, bell'e incarnite, appannate di sangue e impellicciate qua e là, con la linea a S, di quando è tutta vita e si sconchiglia; e di CARCASSE, ce n'era di vecchie stantive, spolpate fino all'osso da cani e uccellacci di passo, asciugate dal sole e rilucenti di sale. [...] La seconda, che non era più una *carogna* e non era ancora una CARCASSA, gli capitò quando, se si voltava, vedeva ancora lo scardellino col cavallone che risalivano dalla plaia di limonare. [...] le aveva viste sciogliersi e allontanarsi col loro fagotto di carne bestina ancora sgocciolante dai sacchi e dai fazzolettoni, tutto in un vedere e svedere e questo arraffaraffa, insieme alla spraticità, risultava dallo stato della CARCASSOGNA uscita dalle loro mani. [...] e quasi tutte INCARCASSANDOSI, fetevano da lì, dalla testa, per milia intorno (p. 98),

ci si poteva fare un calcolo della **rogna** di numero che ancora e sempre dovevano essere le vive [...]. Forse era questo il messaggio

che credeva di ricevere da *carogne* e CARCASSE, una specie d'avvertimento. E considerato che si trovava ormai al Golfo dell'Aria e che quello era ormai mare suo, ma lo era assai, assai di più e di fatto, delle fere, quasi quasi andava pensando che quelle fere INCARCASSATE fossero messe lì, in giro al golfo taureano, a tranello, come se quelle, da mare, dicessero: tu scialati a guardare le nostre CARCASSOGNE e non guardarci a noi qui a mare (p. 99),

dopo *incarnognita* e INCARCASSATA, eccola ancora qua, la facciola, pelliata e ammosciata, una resta di grumi sanguosi, (p. 105),

Erano tutte lì, dietro al cordone: *carogne* e CARCASSE che aveva avvistato sotto il sole lungo le marine, (p. 143),

Se le case ne erano *incarnognite* dentro e fuori, era quasi naturale che la marina fosse tutta INCARCASSATA di fere, (p. 149),

L'avevano mai vista forse con gli occhi loro, una *carogna* o una CARCASSA di trentenaria? (p. 155).

Ancora due brani, che rendono ulteriormente i modi di quello che abbiamo chiamato ingorgo paronomastico: tipici, ovviamente, tra i tanti (il secondo, in particolare, anche per la sintassi, iconica, e dei movimenti delle fere e dell'ansia del parlante), e ci avviano ormai alle conclusioni, a delle conclusioni:

Sono quelle *razze* di **fame** che contempo, nello stesso corpo, sono quelle *razze* di **manna** e **fame** e **manna** si chiamano, con un solo nome: **famanna**, e il corpo che le figlia è quello della FERA. Per queste sponde, per questo scill'e cariddi, quando soffiano le ventate pestilenziali di quella *razza* di **fame**, è la FERA, la madre matrastra, il madrone di **fame** che fa torcere le viscere, ed è lei stessa, la FERA, la **manna**, lei unica e sola, la FERA, questa e quella una cosa e il suo contrario, **fame** viva, **manna** morta: **famanna**, ruttata fresca o ammosciata vecchia [...]. Doveva rinascere, e rinascere pescatore sullo scill'e cariddi, per capire quel fenomeno di natura: d'una certa FERA che gli faceva da **fame** e **sfame**, da malattia e medicamento, da mannaia e da manna (p. 293),

Faceva segno al mare del Golfo, tutto chiaro e visibile nell'ultimo sole, ma lui non riusciva a vederci ombra di fera. Il vecchio, invece, pareva che vedesse più fere che mare e lo sosteneva pure: "Le **malanova**... Le **male vecchie**, le **male** sempre **nuove**... Vi pare che quello che guardate è mare e guardando a fondo, scoprite che sono tutti accavallamenti e scavallonamenti di fere: *soprasotto, sotto-sopra*, si sommozzano, riassommano, per aria, sott'acqua, NUOVOLIANO, NUOVOLIANO ondose che nemmeno le medesme onde, e distinguetele

difatti, distinguetele queste da quelle, se siete capace, distingtetele dal *mezzo*, dal *mazzo* dell'*onde* quelle svirgolate, quelle cul'a mandolino, essi, essi, distinguetele avanti, avanti, quelle impostate diavolone, che c'è quando le dovrete pagare per come e per quanto vi alienano e vi fanno passare il tempo coi loro buffonesimi, ma c'è quando, specie notturnamente come specie perlappunto di anime depravate, che non hanno pace, non vedono luce, pare che vi gettano il malaugurio, il tribolo innanzi tempo. Schifose, laidone... Se uno si fissa, e s'illude pocopoco di sconsarle, gli fanno venire i brividi di pelle, il pellizzone" (p. 107).

È in questi termini, è così che si va colmando, senza posa, la grande estensione di *Horcynus Orca*, che, dentro cornici sintattiche quasi sempre di stupefacente complessità, orchestra — detti (o ripetuti) alla rinfusa, e anche in modo incompleto — iconismi, rimotivazioni, sottigliezze lessicali, doppi sensi (anche interlinguistici), derivazioni, parasinteti, anagrammi e ipogrammi, insistenze, reduplicazioni<sup>40</sup>, costrutti ad eco, esplosioni<sup>41</sup>, scomposizioni e ricomposizioni<sup>42</sup>, parole-valigia, univerbazioni<sup>43</sup>, onomaturgie, ecc. ecc.

E non è nemmeno il caso, a questo punto, di chiamare a testimoni brani in cui è scoperta la riflessione sulla lingua — brani che pure nel romanzo ci sono, e puntigliosi —, per poter asserire che tutto, in *Horcynus Orca*, è metalinguistico: lo sono appunto, ognuno da una sua prospettiva, i fenomeni appena ricordati, e lo è già il tessuto di fondo, quella morfologia e quella sintassi che inglobano e attanagliano

<sup>40</sup> Tra le tante, *guerra guerra, lustro lustro, solinghe solinghe, orlo orlo, guardando guardando*, ecc. (e *scuroscuro, rivariva*, ecc.), di base chiaramente siciliana (si vedano, compendiosamente, *murù murù* 'lungo la parete', *mutù mutù* 'in silenzio', *ddivintari rrusu rrusu* 'arrossire', *manciànnu manciànnu* 'durante la consumazione del pasto', ecc.), nonché i tipi "il mododidire che dice" (più su citato), "sorda della sordità sorda di chi non vuole sentire", "vista neve e visto ghiaccio, neve e ghiaccio che lui non aveva mai visto in vita sua, sopra mare e marine", ecc.

<sup>41</sup> Da tutt'altra ottica, quella filologica, alla quale bisogna pure accennare, in questo atteggiamento va iscritta la crescita esponenziale del romanzo, asciutto nelle prime fasi redazionali, e poi così pieno e complesso in quella finale.

<sup>42</sup> Si rivedano, tra le altre cose, i brani C e D (in C, è taciuta la parola che dà la stura alla serie, *faccera*: 'maschera' quando sostantivo, e 'falsa, insincera' quando aggettivo femminile).

<sup>43</sup> Oltre a quelle che già si saranno notate nei brani riportati, si vedano almeno (il loro numero è veramente esorbitante) *viaterra, sabbiadura, cannadastendere, babbabella, armimbrogli, testaditenaglia, pelleossa, percome e perquanto, percosidire, un/il sentitodire, il vistocogliocchi, metàporta* (dove la forte pulsione porta alla creazione di una forma "mostruosa", illeggibile), *il duemari* (univerbazione motivata in

così fortemente il lessico da rendere difficile o comunque da far sentire quasi indebita l'estrazione di singole tessere<sup>44</sup>. Questa massa compatta e solidale di ben 1251 pagine, che dice costantemente di sé come è scritta, ci porta ad affermare in maniera del tutto naturale che il romanzo della fero è il romanzo della lingua. Del resto, cosa raccontano quelle 1251 pagine? una storia da nulla, una *fabula* brevissima e persino banale; e racconta forse qualcosa di preciso Petrarca nel suo *Canzoniere*? è troppa la sproporzione, per non pensare che in questo tipo di scritture altro ci sia sotto. Non si impiegano tante pagine e tanti anni, in effetti, *se non* per "raccontare" la lingua, e per fondarla, o rifondarla, quando di essa si avvertano i raggiunti limiti, le ossificazioni. E procede, tale fondazione, proprio perché trascura la narrazione, per la via di un'accanita insistenza attorno alle mille anime d'un singolo segno (quanti fili può muovere un significato..., in quante combinazioni può agire un significante...), per la via dunque

---

re, dalla "continuità" del mare, dalla configurazione stessa del "protagonista" del romanzo, lo Stretto, e per questo forse la più motivante, quella che meglio attiva il fenomeno), ecc. ecc., nonché i tipi *scuroscuro* (di cui alla nota n. 40) e, per altre vie, *orcaferone* e *delfifera*. Pure qui la base è siciliana, e sarà meglio dire del parlato, e, più precisamente, del parlato locale: un parlato, intanto, e poi un parlato che non ha alle spalle una sicura tradizione scritta. Il fenomeno, ovviamente, non è solo del siciliano, e D'Arrigo, naturalmente, sa benissimo analizzare le catene: ma perché scindere nella resa italiana – per fare un esempio-tipo (un esempio, si vuol dire, che, al pari di quello del *duemari*, possa reputarsi all'origine dell'uso) – *indovinindovinaglia* (si vedano almeno "che giocavano forse a indovinindovinaglia?" di p. 67 e "avevano cominciato ed erano andate avanti, no? a indovinindovinaglia e così, con quell'enigma di fotografia, concludevano in bellezza" a p. 80) in *indovina indovinaglia* se nella base siciliana la parola è sentita come una? e se non esiste una consuetudine scritta del siciliano, avallata da un lessico, che vada contro questo "sentire"? D'Arrigo, insomma, non si sottrae alla suggestione di quello che "sente" intorno, al fascino dell'incontro di parole, della fonosintassi (e meglio se deformante), del legamento (della *liaison*, si può anche integrare, vista la sua predilezione pure per il francese, predilezione di cui è precisa traccia nel lessico: *bisqui*, *sciantigli*, *abitué*, ecc.; e *visavì*, puntualmente): a dominare, si direbbe, è una funzione antietimologica con vocazione etimologica, un bisogno che fa tutt'uno con l'idioletto darrighiano, che, come mostra anche questa lista riassuntiva, tende all'impasto là dove si tratti di morfologia e alla ricostruzione, alla rimotivazione là dove si tratti di semantica.

<sup>44</sup> È esattamente il contrario di quanto avviene, ad esempio, in Vincenzo Consolo, altro grande manierista dell'incontro siciliano-italiano, nelle cui opere il lessico si offre per così dire nudo, puntiforme, esposto. (*A latere*, si può poi ricordare che le evoluzioni linguistiche avvengono più per via morfosintattica che lessicale).

di quel ruminò, di quell'avvolgere e di quel ritrarsi di cui si diceva, per poi riprovare, e riprovare ancora. Rispetto al Petrarca, ha questo, in più, D'Arrigo: che di questo processo, come accennavamo, ci dà la figura, l'icona, essendo questa anche una storia di mare...

Certo, l'operazione non può non celare esorcismi (la pista psicanalitica, in questo senso, si può battere senza troppe fatiche), se consideriamo che questa nenia mai quieta, che ha la stessa eternità del mare e del suo moto, nasce dalla morte e conduce alla morte (quanta notte, quanta caligine, quanta oscurità, quanta guerra, in questo romanzo!); certo, data quell'idea di perifrasi (e di sinonimia), è quasi obbligatorio pensare che il romanzo svisceri una parola sola, *quella*, e che la procrastinazione attuata per mezzo delle parole sia esattamente la procrastinazione della morte<sup>45</sup>. Assisteremmo, così, a un interminabile, epico duello tra parole e morte, metafora (metonimia?) di altre e titaniche battaglie, quelle che coinvolgono la storia, quella personale dell'autore e quella di tutti.

Sul primo versante, non sarà da sottovalutare (o da irridere, come alcuni hanno pur fatto) la battaglia durata dallo scrittore nello stendere l'opera: non meno di un ventennio, nella malattia, con proliferazione smisurata di riscritture e pentimenti. E il pensiero, per questo lato, non può non tornare ai momenti di fondazione di una lingua e di una scrittura (Petrarca, ancora, con le sue nove redazioni del *Canzoniere*!), e anche a ideologie più vicine nel tempo (pensiamo a Proust), ad un'idea della letteratura come vita. Una vita per il romanzo, e il romanzo come vita: quanto di più lontano, cioè, dal romanzo "annuale" dei nostri giorni, scritto quasi su ordinazione, da sfornare per la stagione dei premi e destinato al consumo ed alla facile scalata della graduatoria dei libri più venduti<sup>46</sup>.

E poi c'è la storia di tutti. Ma non si vuole con questo richiamare la vicenda della seconda guerra mondiale e della sua conclusione, né il motivo del mondo corrotto che succede a quello integro di una volta (sono tratti ovviamente ben presenti nell'opera, persino strutturanti, se *nel* mondo corrotto e *per il* mondo corrotto è destinato a perire il protagonista: così che la morte assume anche valenza etica, e ancora,

<sup>45</sup> Nella DILATAZIONE è la DILAZIONE, verrebbe da dire offrendo una paronomasia a D'Arrigo...

<sup>46</sup> Ogni lettore integrerà a suo piacimento nomi e titoli. Una polemica diretta va invece fatta: contro la Mondadori, che non ristampa più, in nessuna collana, *Horcynus Orca*, quell'*Horcynus Orca* che, tra l'altro, aveva lanciato con tanto clamore e dispendio di mezzi.

dunque, uno spessore): c'è un modo più preciso, in effetti, che lo scrittore vero ha di fare i conti con la storia di tutti, ed è quello di porsi il problema della lingua della comunità<sup>47</sup>. È qui il nodo: ancora oggi non si riesce a capire se D'Arrigo abbia fornito alla comunità una lingua, o gliel'abbia sottratta; ben saldo il monumento, grandioso il documento, certo è che il romanzo, che di per sé costituisce un capitolo della questione della lingua<sup>48</sup>, cade in un momento in cui — sfiorata la possibilità della conquista di una solida lingua unitaria — comincia a vigoreggiare l'italiano di plastica, sbrigativo e dai nessi accomodanti, quello dello sconto, del tutto-e-subito, del tutto e del contrario-di-tutto, ai cui pieni trionfi mediatico-politici (e, ahimè, anche scolastici) assistiamo oggi<sup>49</sup>. È una lingua, questa, che va nella dire-

<sup>47</sup> Della comunità dei riceventi, in questo caso. Dalla prospettiva opposta, con parole dello stesso D'Arrigo — che prefigurerebbero (la questione resta appunto da studiare) una narrazione in cui si riversa l'identità di un popolo —, il tribolo delle femminote si presenta come “facenda di patria e popolo” (nelle prime pagine di questo scritto la citazione estesa, da p. 52): il “romanzo”, così, sarebbe corale, e verrebbe in primo piano il problema dell'attribuzione di *Horcynus Orca* al genere epico: altra questione aperta, e che sarebbe suggestivo vagliare, tra l'altro, secondo le molte illuminazioni offerte da F. Moretti in *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.

<sup>48</sup> L'accento poi può anche andare, nel merito specifico delle polemiche linguistiche del secondo dopoguerra, al Vittorini che, nel presentare su “Il Menabò di letteratura” (3, 1960) *I giorni della fiera* (due capitoli del romanzo darrighiano *in fieri*, pp. 7-109), avverte i lettori e l'autore di non avere “nessuna simpatia né pazienza per i dialetti meridionali” (p. 112). E si aggiunga, ancora, la *querelle* che si sviluppa sul *Glossario* (“un glossarietto didascalico talmente improprio che io rifiutai di sottoscrivere”; così D'Arrigo nella citata intervista a S. Lanuzza, p. 137), che vedrà in ogni caso la luce “a cura della Redazione” (pp. 109-111) e che Vittorini evidentemente sente necessario, a corredo di un'opera percepita come paradialettale, marginale, non centripeta: estranea, questo è il succo, al magnifico quadro e progressivo dell'italiano “industriale”.

<sup>49</sup> Colpisce in questa lingua, tra le tante altre cose, l'amaro e discordante destino toccato al fenomeno dell'estensione, normalmente preposto all'arricchimento di un vocabolario: da un lato essa scompare (provocando la perdita di aloni e spessori, di sottoinsiemi, di quei sottoinsiemi che, nella loro storia, una civiltà e una lingua hanno sentito sempre necessari), e dall'altro, all'opposto, si attua per riduzione o cancellazione (oscurando — si badi, in sincronia, e in presenza del referente — il significato di partenza; l'esempio estremo è quello del nome proprio di luogo: per restare in ambiente darrighiano e alla più aggiornata sociologia del tempo libero estivo delle classi emergenti svezze dalla televisione, difficilmente chi passa le vacanze o va a prendere un bagno sulla costa ionica messinese dirà che è stato, poniamo, a Letojanni o a S. Alessio: dirà, piuttosto, che è stato a Taormina).



zione esattamente opposta a quella darrighiana, e siamo di nuovo nelle dimensioni di una lotta epica: uno *standard* tendenziale di sufficiente tenuta viene tirato ora nella direzione d'un regionalismo capace di proporre una *langue* (D'Arrigo), ora verso il disfacimento: ora verso l'ipertrofia, ora verso l'atrofia. Di certo, è direttamente, intrinsecamente etica la posizione di D'Arrigo, la sua difesa *in re* della lingua, coltivata, coccolata si direbbe, in ogni suo frammento, portata a significare in ogni sua piega, rifondata, e raccontata in questa sua rifondazione.

Tra le tante letture allegorizzanti del nostro romanzo, non è stata fatta, se non andiamo errati, quella che vedesse in esso l'allegoria della lingua italiana: epica anche questa, immane allusione a una lotta tra giganti. Da questa prospettiva, si può dire, con quest'opera si chiude un'intera storia, linguistica e anche, viene da sé, letteraria: da qui, il motivo del dubbio espresso poco fa, la difficoltà di capire il senso di tanto dono alle soglie dell'afasia.

SEBASTIANO GRASSO



LA DIMORA DEL MITO.  
SULLA POESIA DI STEFANO D'ARRIGO

Una nostalgia senza nome piangeva senza suono  
nella mia anima, nostalgia di vita piangeva,  
come uno piange quando su grande nave  
con gigantesche vele gialle verso sera  
su acque blu cupo lungo la città  
patria, costeggiando passa. E ne vede  
le vie, ne sente gorgogliare le fontane, odora  
il profumo dei glicini, se stesso vede  
bambino, stare presso la riva, con occhi di fanciullo,  
che sono angosciati e vogliono piangere, vede  
per la finestra aperta luce nella sua camera –  
ma la grande nave lo porta  
oltre, scivolando senza suono sull'acqua blu cupo  
con gialle gigantesche vele di foggia straniera...

H. VON HOFMANNSTHAL, *Erlebnis* (1911)

Nel 1958, un lettore appassionato come Giacomo Debenedetti poteva ancora muoversi fra le immagini liriche di *Codice siciliano* di D'Arrigo (la prima e unica raccolta di versi, cioè, pubblicata l'anno precedente dall'editore Scheiwiller nella nota collana "All'insegna del pesce d'oro") come in un singolare e autonomo territorio letterario dove una inedita voce — nel suo improvviso proporsi sull'ideale palcoscenico fatto di carta e che ospita ogni esordiente — appariva, in prospettiva, già quella di un sicuro protagonista della poesia italiana dei decenni a venire. Poteva guidare i lavori di una giuria (fra i membri, anche Gadda e Ungaretti) che decideva di premiare comunque il poeta, modificando — nell'occasione — la struttura stessa del premio "Crotone": "Hanno rinunciato ai loro emolumenti personali (quali commissari) per costituire il premio per me in quanto il "Crotone" originariamente è destinato a opere di saggisti e meridionalisti", scriveva infatti D'Arrigo in una lettera (4 luglio 1958) indirizzata all'amico di una vita, il siciliano Cesare Zipelli<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> S. D'Arrigo, *I fatti della fiera*, a cura di A. Cedola e S. Sgravicchia, introduzione di W. Pedullà, Milano, Rizzoli, 2000, p. XXXIX.

E poteva ancora — Debenedetti — mostrare tutta la sua ammirazione per i versi appartenenti al poemetto *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una Sacra Rappresentazione in Sicilia* (pur estranei al *corpus* della prima edizione del *Codice*, pubblicati solo nel 1961 sulla rivista "Palatina"), per quei versi appunto che rappresentavano allora — per ammissione dello stesso scrittore, consegnata al nastro di una intervista radiofonica — una consapevole sfida, e cioè il tentativo di conquistare e "rendere docile" sul piano della poesia un materiale enorme e antropologicamente pregnante (e più congeniale alla prosa, anche), da cui si poteva "essere travolti linguisticamente" e che rivive, invece, e si consuma nella immagine reiterata del fanciullo-angelo che recita in modo quasi naturale la sua parte:

All'angelo di sette anni chi chiede  
di cibarsi delle Rose dei Venti  
in un giorno lontano di scirocco...

All'angelo di sette anni chi chiede  
di starsene con un piede per aria  
fingendosi Angelo Annunciatore...

All'angelo di sette anni chi chiede  
di montare la guardia stretta  
con la spada di vecchio barlume

al fianco flessuoso della Vergine...<sup>2</sup>

Una possibilità (un privilegio, forse, in qualche misura) che ormai non appartiene più al lettore di oggi, ma già estranea anche a colui che è ritornato a quei versi a partire dagli anni settanta: proprio nel senso che la successiva apparizione di *Horcynus Orca* (1975), fra le altre cose, ha condannato appunto il *Codice* ad una singolare condizione di subalternità, costruendogli intorno una nicchia che rende quasi impraticabile ogni tentativo di evasione. Fuor di metafora, il lettore che provi qualche interesse per D'Arrigo poeta non può cancellare dalla sua mente il ricordo del più famoso romanzo, non può evitare di sciogliere i suoi versi alla luce di quello: il *Codice*, insomma, condannato per sempre ad essere inteso come semplice prova —

<sup>2</sup> Vv. 1-3, 6-8, 11-14, in S. D'Arrigo, *Codice siciliano* (1957), Milano, Mondadori, 1978<sup>2</sup>, p. 35; per comodità, da questo momento in poi i rimandi all'edizione citata saranno contrassegnati dalla sigla: CS.

pur importante — abbandonata poi per altri sentieri che hanno guidato l'autore al capolavoro raggiunto. Anzi, andrà anche notato come, nella seconda edizione del libro, cresciuta di poco rispetto alla precedente<sup>3</sup>, la stessa dedica alla moglie ("a Jutta, / da questo lontano principio / del *nostos* horcyniano") costituisca un esplicito invito alla lettura, un invito a seguire cioè determinati percorsi, quasi la rivelazione *a posteriori* dell'intenso, inscindibile rapporto esistente fra il prima e il dopo, il dopo e il prima.

Un legame al quale la rilettura attenta dell'uno e dell'altro testo offre frammenti di prova sempre più numerosi (con parole, stilemi, immagini recuperate, spesso deformate o amplificate, nell'universo del romanzo) e che talvolta sembra operante anche a profondità abilmente nascoste; se, infatti, nell'*incipit di Horcynus Orca* è possibile cogliere — come si è accuratamente dimostrato qualche anno fa<sup>4</sup> — "la forma di un canto stentato", perché appunto "la rinuncia al canto, fatta obbligo, sovrasta l'opera, costituendosene condizione, come argomentano i frequenti inserti ritmici", e nella chiusa del romanzo, invece, la "finalmente raggiunta misura del canto"<sup>5</sup> (con il conclusivo "dentro, più dentro dove il mare è mare", endecasillabo occultato nella prosa, che richiama allusivamente analogo endecasillabo di Alfonso Gatto, cioè quel "dentro più dentro dov'è largo il mare" che aggiunge una cadenza particolare ai versi di *All'alba*<sup>6</sup>), allora il rapporto fra i due testi si rivela senz'altro più forte e tenace, ma parla anche di una necessaria frattura, di una dolorosa, quasi non più evitabile scelta fra due possibili opzioni, nella quale chi soccombe — alla fine — è proprio il poeta.

In altre parole, il D'Arrigo che — sul finire degli anni cinquanta — è impegnato nella stesura de *I fatti della fera* (destinato a diventare, negli anni, il vero, concreto incunabolo dell'*Horcynus*), scopre — giorno per giorno — che non potrà continuare a scrivere versi,

<sup>3</sup> Infatti, ai versi appartenenti alla stagione 1950-56 vengono aggiunti quelli di *Pregreca*, di *Quando con mite* e della citata *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* (tutti già pubblicati nel 1961 sulla rivista "Palatina"), come pure quelli dell'inedita *Taormina, mia Migon*. Il volume raccoglie, così, 20 componimenti più o meno lunghi, alcuni con struttura di vero e proprio poemetto (si pensi a *Versi per la madre e per la quaglia*).

<sup>4</sup> Cfr. R. Manica, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, in "Il Ponte", XXXVIII, 11-12, 1982, pp. 1207-1213.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 1207 e 1213.

<sup>6</sup> A. Gatto, *Poesie (1929-1969)*, Milano, Mondadori, 1972, p. 81.

ritagliandosi cioè un piccolo spazio accanto al romanziere che, invece, vuole occupare interamente la scena: il nuovo scrittore, il romanziere *tout court*, nasce così sulle ceneri di quello antico, di colui che aveva sperimentato l'impossibilità di offrire — proprio nei territori della poesia — una vita, una forma compiuta al magmatico, imponente materiale di un vissuto esemplare, individuale e collettivo. Egli eredita dall'altro temi e parole, gestualità misteriose e personaggi singolari, e soprattutto la sua capacità di evocare ritmi perduti, musicali cadenze, giocando con le infinite risorse del linguaggio: il poeta, insomma, viene idealmente fagocitato dal romanziere, ma continua ad essere ancora ben vivo nel corpo dell'altro, contribuendo così a creare una prosa inusuale, dove la poesia — come se procedesse nascosta, a profondità più o meno marcate — all'improvviso riemerge per riconquistare e difendere tutto il suo spazio.

Ma, se non è più possibile ormai rivisitare i versi darrighiani ignorando del tutto le parallele pagine del "*nostos horcyniano*" compiutamente descritto e consegnato all'universo della prosa — così come, nell'ultima scena del romanzo, 'Ndrja stesso non può evitare di "alzare gli occhi alla immensa, allarmante fiancata della portae-rei"<sup>7</sup>, da cui sarebbe venuta la morte, per lui, una morte inaspettata ma necessaria, simbolica forse — un reale spazio di autonomia testuale va riconsiderato decisamente in favore del libro poetico, rilegendolo appunto nello scenario della segreta dialettica poeta / romanziere di là da venire. *Codice siciliano*, insomma, visto come testimonianza pregnante, stazione iniziale di un itinerario — mentale e poetico — ritenuto a ragione ancora ben praticabile per gli anni futuri, ma poi consapevolmente e definitivamente abbandonato, quasi all'improvviso, per lasciare ogni varco possibile ad un altro, più totalizzante sguardo sul mondo: e, di conseguenza, come luogo fisico che custodisce per sempre la singolare immagine in ombra di uno scrittore che poteva (e, forse, voleva) essere altro da quello che è poi divenuto, con i frammenti di un linguaggio che percorre sentieri del tutto diversi da quelli che vedranno nascere il libro "esuberante, crudele, viscerale e spagnolesco"<sup>8</sup>, un linguaggio cioè che ignora lo spreco, concentrandosi invece sulla ricchezza musicale e sulla forza evocatrice di certe parole.

<sup>7</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, p. 1256.

<sup>8</sup> Definizione dell'*Horcynus* che si legge in P. Levi, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1981, p. 187.

Il *Codice* darrighiano, nella sua seconda e definitiva edizione del 1978, alla quale è giusto ormai (per ogni lettore) richiamarsi, si apre con *Pregreca*, 16 strofe di diversa lunghezza per complessivi 181 versi (settenari e novenari, decasillabi ed endecasillabi, quelli più ricorrenti), la cui importanza, sul versante del più generale discorso poetico, non va ricercata soltanto nella loro collocazione iniziale, su di una strategica soglia, quasi ideale chiave d'accesso al volume, ma soprattutto nelle ragioni di quella lunga nota attraverso la quale l'autore — quasi facendo violenza a certe convinzioni profonde (si ricordi — a proposito del romanzo — la sua polemica con Vittorini in merito al glossario, stampato sul terzo numero del "Menabò", del 1960, come necessario, forse inevitabile supporto linguistico ed ermeneutico alle pagine de *I giorni della fera*) — ritiene opportuno gettarvi sopra un fascio di luce, illuminarne i punti più oscuri, per consentire al lettore di cogliere il reale *Leitmotiv* che dà il ritmo al libro (solo per la estrema *Taormina, mia Mignon* D'Arrigo avverte l'urgenza di una analoga nota, ma lì siamo già in un territorio diverso).

Così l'immagine poetica dei siciliani che

S'imbarcavano per quelle rive  
in classe unica, ammucchiati  
o clandestini nelle stive  
di necropoli come navi olearie.  
All'impiedi nelle giare, rannicchiati  
sui talloni, masticando qualcosa  
nella notte, forse tossico  
(quali pensieri? quali memorie?)  
nella tenace, paziente posa  
dal cafone resa famosa<sup>9</sup>

rivela tutta la sua gravidanza proprio alla luce della nota citata, laddove il poeta scrive chiosando: "Si fa allusione ai riti di seppellimento in uso presso gli antichi abitatori della Sicilia, e in particolare ad alcuni modi di ispirazione orientale adottati dalle popolazioni dell'isola (nel neolitico, nella media età del bronzo e nell'età del rame). Per quello che qui interessa: le inumazioni singole, rannicchiate o all'impiedi, entro grandi vasi per la conservazione dell'acqua, in anforoni cuoriformi, in giare, in fosse e cisti litiche. La *cerbiatta*, cui qui si attribuisce, in astratta e temeraria ipotesi, valore di simbolo figurato dell'idea di libertà, si vede (con altri graffiti, di cervi, daini,

<sup>9</sup> *Pregreca*, vv. 52-61, in CS, pp. 12-13.

ecc. animali ormai definitivamente scomparsi dalla fauna dell'isola) nella Grotta detta Cala dei Genovesi nell'isola di Levanzo, una delle Egadi"<sup>10</sup>. In definitiva, versi nei quali la consapevole rinuncia a quel "come se" che, al contrario, conoscerà il suo vero, autentico trionfo nell'*Horcynus*, genera dei singolari morti-viventi, che affollano "*barche* / trasmigranti come *arche* nel sale che asciuga le impronte"<sup>11</sup>: questi isolani di ere antichissime che, in un ricercato contesto dantesco, rappresentano le esemplari *figure* in cui si specchia il destino inevitabile dei siciliani di ogni tempo e che il poeta colloca lì proprio per indicare — in tutta evidenza, appunto (inevitabilità della nota, allora) — il varco attraverso il quale penetrare nel libro. Insomma, per D'Arigo, attraversare (e raccontare) la selva di simboli, oggetti e parole che costituiscono l'anima di una sicilianità segreta, significa parlare soprattutto — ed in primissima istanza, anche — della sua manifestazione più clamorosa e visibile, cioè di quella sorta di *imprinting* che ogni siciliano prende con sé nel momento stesso in cui nasce: la reiterata, quasi ossessiva immagine del *viaggio* come destino che non muta, pur nell'ininterrotto succedersi delle generazioni.

Gli altri migravano: per mari  
celesti, supini, su navi solari  
migravano nella eternità.  
I siciliani emigravano invece<sup>12</sup>.

Giocando sulla sottile opposizione fra *migrare* ed *emigrare*, dove *emigrare* non reca con sé l'idea di un successivo ritorno ai luoghi da cui ci si è mossi, ma — al contrario — quella di un definitivo distacco dalle proprie radici, egli infatti descrive una quasi apocalittica scena — ancora una volta di colore dantesco — che vede gli abitanti dell'isola muoversi "da Lipari, Milazzo, Caucana, / dal Conzo, dalla Favignana, / dalle miniere di Monte Tabuto [...] / da Monte Pellegrino, nelle grotte / dove qualcuno chiese aiuto / nella profonda notte, / da Levanzo, da Stentinello, / da Megara Hyblea, da Paceco, / da Naxos, per ogni budello / d'arenaria dove la vita un'eco / lasciò fuggendo"<sup>13</sup>, ed affollarsi presso le rive del loro privato Acheronte, per dirigersi poi "al tenebroso, oceanico / oltremare, al loro antico /

<sup>10</sup> Ivi, p. 81.

<sup>11</sup> *Pregreca*, vv. 127-129, ivi, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, vv. 1-4, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, vv. 25-37, 31-38, p. 12.



avverso futuro di vivi”<sup>14</sup>, quando “le labbra per sempre cucite, / emigravano nell’aldilà”<sup>15</sup>. Morte come viaggio, necropoli come nave olearia, dunque, ma — dalla parte dei vivi — anche viaggio vissuto come simbolica morte, e nave vista come singolare necropoli galleggiante: intrecciando in modo indissolubile linguaggi e gestualità dei vivi e dei morti, D’Arrigo insomma rappresenta un popolo condannato a lasciare per sempre la propria terra, a sperimentare il dolore immedicabile del viaggio che non conosce ritorno, ad essere quasi “carne da macello, qui o là, / in Australia, nell’aldilà, / oltremare, dovunque sia / una miniera, un qualsiasi / budello per seppellire / l’enigmatica frenesia / di chi per morte s’imbarca / come su di un’arca / di libertà, coi bisogni / stretti alla vita e i sogni / zavorra via via / da gettare e alleggerire / i petti di nostalgia”<sup>16</sup>.

Dalla folla sterminata di questi morti emigranti o emigranti morti nell’anima (“Oh alfabeto di morti / emigranti, oh linguaggio di dita / figurato di morte e di vita”, ivi, vv. 107-109), viene fuori così la figura eterna del siciliano: lo *spatriato*.

Io sono morto e il mio cielo m’è dentro  
luminoso nel mio sonno.  
Io sono morto e l’estate e l’inverno  
a che mi risparmiano afflitto  
in tale tregua di sempre, a che mi ripetono  
solo e ingrato il mio regno  
che non gode stagione (Splendida volpe  
e sua fumante spoglia sulla neve  
dei boschi, colomba di un aprile e sere  
di Pleiadi miti: cara memoria  
di così lontano mi fa strazio)  
Io sono morto e una voce crudele  
che odo dilà del mio invalicabile monte  
dichiara pieno e superbo il mio deserto  
ma sterile il seme dei giorni  
che io del mio corpo d’aria maturo<sup>17</sup>.

Penetrare nella mente dei morti! Un analogo stupore si respira in certi versi rilkeiani appartenenti alla prima delle *Duineser Elegien*:

<sup>14</sup> *Ibidem*, vv. 15-17, p. 11.

<sup>15</sup> *Ibidem*, vv. 49-50, p. 12.

<sup>16</sup> *Ibidem*, vv. 151-163, p. 16.

<sup>17</sup> Il testo, inedito, è stato pubblicato postumo in “Tuttolibri”, 839, 30 gennaio 1993.

Certo è strano non abitare più sulla terra,  
 non più seguir costumi appena appresi,  
 alle rose e alle altre cose che hanno in sé una promessa  
 non dar significanza di futuro umano;  
 quel che eravamo in mani tanto, tanto ansiose  
 non esserlo più, e infine il proprio nome  
 abbandonarlo, come un balocco rotto.  
 Strano non desiderare quel che desideravi. Strano  
 quel che era collegato da rapporto  
 vederlo fluttuare, sciolto nello spazio. Ed è faticoso esser morti<sup>18</sup>.

Ma, se l'inevitabile viaggio cui è destinato ogni siciliano *spatriato* conduce — alla fine — a specchiarsi negli occhi di una metaforica morte, allora questi postumi versi darrighiani (datati 1951-52, e rimasti fuori da entrambe le edizioni del *Codice*) — al di là della loro pregnanza topica — interessano soprattutto come passaggio poetico che offre decisivi frammenti per una più puntuale e consapevole descrizione proprio di tale figura, ed anche — sul versante biografico — dello stesso D'Arrigo uomo *spatriato*, perché — è noto — trasferitosi definitivamente a Roma nel 1946, in una ideale mappa degli scrittori siciliani del Novecento strutturata sulla dialettica del *restare / partire*, egli appartiene decisamente “alla schiera di coloro che *partono*, e che non *restano*, e ciò è fondamentale al fine di comprendere la natura più profonda della sua esperienza letteraria”<sup>19</sup>.

Dai versi di *Pregreca*, di questo componimento che — si è scritto — “per la solenne e insieme elegiaca pronuncia sembra ricordarsi di certi versi civili di Pasolini”<sup>20</sup> — lo *spatriato* proietta la sua ombra sull'intera raccolta poetica: egli (i suoi occhi, la sua voce, le sue mani) è il solo capace di scoprire e cantare una Sicilia che gli altri non vedono, e di comprendere la reale natura di ciò che lo lega — l'unico legame possibile, in qualche misura — alle proprie radici. E si può essere *spatriati* — secondo la logica ferrea di tale visione — ancor prima di aver intrapreso il viaggio senza ritorno, quando la patria, il presente viene vissuto già come incombente mancanza, proiettato com'è — nel momento stesso in cui lo si ha fra le mani — nei territori della

<sup>18</sup> R. M. Rilke, *Elegie duinesi* (1923), trad. it. di E. e I. De Portu, introduzione di A. Destro, Torino, Einaudi, 1978, p. 7 (in particolare I, vv. 69-78).

<sup>19</sup> D. Marro, *La scrittura di S. D'Arrigo dalle pubblicazioni giornalistiche ai romanzi*, tesi di dottorato, Università di Roma, 3 giugno 1998, p. 135.

<sup>20</sup> L. Mondo, *Prima dell'Orca. Le poesie di D'Arrigo*, in “La Stampa”, 10 febbraio 1978.

nostalgia e del rimpianto (è ciò che accade, talvolta, in certi versi di Heinrich Heine dedicati all'amata Mathilde):

E sera e ci diciamo a Sud: "Italia",  
noi maschi, fumando, sottovoce,  
sulla riva del mare in un'estate.  
Un nome, il Nord, l'antico futuro,  
l'amico un nulla sussurra all'amico,  
profilo appena di donna lontana  
sulla moneta, la nostra ventura.  
Ma *Italia* oh come con nulla colora  
in bocca a noi, avvenire di cafoni,  
oh come fra le dita qui si onora  
la sua capigliatura di cometa,  
quella chioma più lunga della vita<sup>21</sup>.

Nel romanzo che verrà, un personaggio sarà rappresentato nella gestualità di chi "gettato in ginocchio [...] si venderebbe l'anima per avere entrata" in "quell'isola macerata e persa"<sup>22</sup> che è la Sicilia colpita dalle rovine della guerra. Ecco, lo sguardo dello *spatriato* non è meno intenso e morboso, rivolto com'è ad una Sicilia ugualmente e profondamente desiderata ma anche vissuta come realtà da collocarsi necessariamente ad una certa, quasi inevitabile distanza per essere rivelata nel suo significato più vero.

"Spatriato di là, oltre lo Scilla"<sup>23</sup>, per sempre legato al suo doloroso (e simbolicamente funerario) osservatorio posto sul continente, il D'Arrigo romano, il poeta senza patria — consapevole ormai di non potervi più fare ritorno, se non attraverso gli oscuri sentieri del sogno, della fantasia o delle improvvise epifanie memoriali — recupera così, pazientemente, quasi giorno per giorno, gli sparsi frammenti esistenziali (anche di un collettivo vissuto) lasciati alle spalle: oggetti e persone, volti e gesti, pietre e parole, grida improvvise e più pacati discorsi, tristi o allegre melodie, che diventano le schegge infinite di una Sicilia che si rivela davvero un enigmatico palinsesto di civiltà, come dovette apparire — sebbene per improvvisi bagliori — a tanti viaggiatori, più o meno curiosi, dei secoli scorsi (si pensi, almeno, a Maupassant e alle sue osservazioni sull'isola consegnate alle pagine de *La vie errante*, 1890). Il libro di versi, allora, come documento di un desiderato (e,

<sup>21</sup> *Gioventù qui ci passa ad annodare*. 5, vv. 1-12, in CS, p. 71.

<sup>22</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, cit., p. 74.

<sup>23</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 6, v. 1, in CS, p. 66.

alla fine, pienamente ottenuto) recupero “più precisamente storico/filologico” della Sicilia, come si è sottolineato a ragione, “dove per *filologia* si intenda il recupero delle radici semantiche della gente a cui si appartiene e, in essa, della nostra propria singolarità”<sup>24</sup>.

A questo punto del viaggio, in Sicilia,  
non siamo mai partiti, siamo attorno  
a un fuoco d'inverno, in un familiare  
odore di mele e fichidindia,  
ascoltiamo la vita crepitare  
come gemma nell'occhio della madre.  
Viviamo in isola come in Eliso,  
con un gallo che ci porta la luce  
nel becco come preda di delizie<sup>25</sup>.

La Sicilia greca, il luogo nel quale dietro ogni volto, dietro ogni gesto, sembrano miracolosamente celati altri volti e altri gesti, proprio quelli che hanno reso famosi gli eroi del mito; dove si scopre con gioia, appunto, che “erano stati guerrieri con gli Dei, / da dieci anni amici miei, marinai / che io seguivo nei versi d'Omero / sopra il mare Peloro come vino” (ivi, vv. 1-4) e dove si può morire addirittura “d'improvvisa dolcezza domestica, / se la spoglia d'un grido sullo Stretto / si leva a voce di sirena e chiama / nella sera il nostro nome all'incanto” (ivi, vv. 51-54). Sicilia, dunque, come abbandonata dimora di miti infiniti, dimora ormai in rovina inarrestabile (“sui prati, *ora in cenere*, d'Omero: ivi, v. 58), ma che tenacemente continua a conservare le tracce di certi misteriosi passaggi, anzi proprio i segni di certe, persistenti presenze: solo uno sguardo profondo è in grado di scoprirle e di raccontarle agli altri (la lezione di Hölderlin, a questo punto, sembra davvero ben operante nell'immaginario del poeta). “E più non posso tornare nel mio eliso” (*Giorno per giorno*, 1947, v. 5), scriveva un altro siciliano ugualmente *spatriato*, Salvatore Quasimodo; alla sua isola-Eliso vissuta come luogo della perfetta beatitudine, D'Arrigo invece è consapevole di poter ritornare, almeno nello spazio onirico e fantastico attraverso il quale si fa strada una parola poetica, prendono forma dei versi capaci di ricreare improvvisamente l'incanto, di cancellare ogni più ingombrante rovina: ed allora, al singolare viaggiatore sembra di non aver mai lasciato la sua patria, calpesta le orme di eroi e semidei, può scoprire alla fine anche di avere il volto

<sup>24</sup> G. Zagarrìo, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1983, p. 296.

<sup>25</sup> *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, vv. 25-33, in CS, p. 44.

di Ulisse, quando ricorda che “dopo dieci anni, al mezzo dell'fo Stretto, / ci gridiamo addosso la nostalgia / di quel profilo che tesse m Eliso, / del cane sulla soglia che ci aspetta/ ormai per morire ai nostri piedi / in un breve rantolo di fedeltà” (ivi, vv. 44-49).

Ma nel *Codice* darrighiano non rivive soltanto la Sicilia greca, omerica, con tutta la inesauribile ricchezza delle sue suggestioni, e insomma i suoi versi non parlano solo di sirene e di pesciluna, di Pleiadi e di altre misteriose voci notturne e marine: è una Sicilia, invece, recuperata e fatta rivivere in orizzontale e in verticale, se così si può dire, nelle sue stratificazioni più celate agli sguardi della gente. È una Sicilia, in definitiva, che prende forma — ha scritto Zagarrio — al culmine di “un preciso viaggio fisico/linguistico *à rebours*, dunque attraverso un perfetto composito, dove si attraversano tutte le categorie siciliane del liberty come del decadente, dell'illuministico come del barocco, del gotico floreale come del medievale popolare, del greco e perfino, anzi soprattutto, del pregreco cioè di quell'al di qua dell'omerico (elementare, misterioso grado zero) che costituisce l'endoterra linguistico della Sicilia; dove il siciliano di oggi — il poeta in prima fila — costituisce la prova testimoniale vivente: un essere vagante (come *vagabondo-emigrante*) e *voyant*, come poeta che si muove dietro tutte le sensazioni possibili (affreschi, arabeschi, festoni, vessilli, ricami, lussureggianti giardini di strutture precise e insieme imprevedibili nel loro folto variare)”<sup>26</sup>. Una terra, insomma, riscoperta e rivissuta nella totalità delle sue voci e delle sue storiche avventure.

Così, il testo — un testo talvolta di non facile lettura, perché “certi significati sembrano sciogliersi a fatica da oscurità ermetiche; e tuttavia, una densa suggestione si sprigiona anche da questi punti, grazie a una musica e un'intensità evocativa che non vengono mai meno”<sup>27</sup>, dove l'ermetismo nasce, appunto, “dalle contrazioni sintattiche e dalle scorciatoie analogiche, ma soprattutto dalle febbrili ossessioni del poeta”<sup>28</sup>, e dove ancora le “ferme cadenze dell'endecasillabo” e la “iterazione di alcuni termini-chiave” danno “la misura del dolore, ma anche della dolcezza che gli suggerisce la riscoperta delle sue più autentiche origini”<sup>29</sup> — si apre ad accogliere una serie interminabile

<sup>26</sup> G. Zagarrio, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 296.

<sup>27</sup> C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 97-98.

<sup>28</sup> L. Mondo, cit.

<sup>29</sup> G. A. Camerino, *D'Arrigo in versi*, nel volume *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 203.

di "immagini pittate"<sup>30</sup>, di vere e proprie macchie di colore, di improvvisi squarci memoriali che riconquistano — allo spazio dei versi — volti e parole, di morti e di persone ancora viventi ma che conservano sotto la pelle, sotto le rughe, nella dolcezza o nella furezza delle loro movenze, i segni, quasi le impronte di chi ha percorso nei secoli le stesse contrade: la figura del banditore pubblico che "grida sottoluna a rissa, / grida la lama temperata d'estro"<sup>31</sup>, e che si impone proprio per la "icasticità di un fissaggio immediato"<sup>32</sup>; le donne siciliane "che sprezzo lungo il fulvo sguardo hanno / per la sorte, il loro Nord malandrino, / Nord sempre duellato con olio e sale, / demone o Nord sul piatto incrociato" (ivi, vv. 5-8), o che "improvvisi si battono le cosce / scoppiando papaveri sottomano / e insegne di lussuria le rosse / vesti saracene sventolano"<sup>33</sup>. E poi: le immagini pregnanti di una religiosità cristiana e pagana, insieme — filtrata com'è attraverso i gesti e le parole di un popolo segnato nel corpo e nell'anima — dove un Cristo privo di ogni aureola è chiamato a saziare concretamente, offrendo il suo "cuore d'amico", la fame secolare della gente dell'isola ("Tu che ti dai ancora tenero in pasto / sotto i nostri occhi, se a un cenno chiama / un popolo di belve che ti brama / perché tu sia meno estasi e più cibo, / grosso cuore di bue, sangue e braccia"<sup>34</sup>), un non meno paganeggiante Agostino viene presentato come il "Santo moro dipinto / sul letto fra le fiamme del peccato"<sup>35</sup>, o come il "Santo Corsaro" che porta in Sicilia l'odore della sua Africa ("Io temo dunque quest'altro tuo irrompere dall'Africa senza più tinnire / di speroni e di luna sul mio capo, / senza gusto di sangue sulle labbra, / nel tempo in cui non lotti più con me, / corsaro d'omelie, né per vivere / né per morire, ma narri a memoria / e nel tuo odore di scorriere vivi": ivi, vv. 31-38), e dove il bambino chiamato a ricoprire un ruolo importante nella festa del Crocifisso, ad essere cioè un "angelo martire pagato a ore / [...] angelo senza peccato né colpa"<sup>36</sup>, rivela —

<sup>30</sup> *Più che versi immagini pittate*: così, appunto, G. Caproni intitolava la sua recensione alla prima edizione di *Codice siciliano*, in "La Fiera Letteraria", 2 luglio 1957.

<sup>31</sup> *Epigrafe in Sicilia*, vv. 1-2, in CS, p. 19.

<sup>32</sup> G. Fontanelli, *D'Arrigo e il suo "Codice"*, "Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana", 4, 1977, p. 65.

<sup>33</sup> *Oh in Italia in memoria*, vv. 3-6, in CS, p. 21.

<sup>34</sup> *Dove tu morivi a volte per noi*. 4, vv. 1-5, ivi, p. 32.

<sup>35</sup> *Morire forse nei libri di scuola*, vv. 13-14, ivi, p. 39.

<sup>36</sup> *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una Sacra Rappresentazione in Sicilia*, vv. 84, 87, ivi, p. 38.

attraverso una voce fuori scena, che rivolge a se stessa reiterate, ossessive domande senza risposta — la finzione da cui nasce ogni suo gesto (“Al settenne chi chiede d’illustrarla / con parole mai udite né dette / nel latino, lingua alta, in quel miele, / un nulla dolce sino al capogiro. / Angelo analfabeta, chi gli chiede, / chi gli chiede di gettare l’allarme / su quella Sacra Rappresentazione / strillando in lingua latina per lei”: ivi, vv. 41-48).

La grecità e l’abisso storico esistente prima di essa, paganesimo e cristianesimo, dunque, e poi, paladini e saraceni, Normanni e strani Emiri, e tanto altro ancora, nello scenario di una onnipresente, quasi inevitabile opposizione fra il continente-Italia-Nord malandrino e un Sud-isola edenica instancabilmente rimpiaanta, come continua a rimpiangerla — dopo molti secoli — bn Hamdis (1055-1133), il poeta costretto a lasciarla per sempre in seguito alla presenza normanna, il poeta ugualmente *spatriato* il cui fantasma, sfidando il tempo, sembra talvolta ancora aggirarsi per le strade di una Sicilia segreta (“[...] e tu / legghi a un cedro il tuo cuore d’Emiro, / l’Anapo al nostro orecchio navighi / ancora su una foglia di papiro, / perché tu sempre in gran segreto torni / in patria, incenerito fertilizio, / flagrante e clandestino qui rivivi / a sera quando odora il gelsomino, / fiore che d’aria accompagna il verso / lungo ed estenuante del tuo esilio”<sup>37</sup>). E, soprattutto, l’ambizione di recuperare/inventare una lingua capace di far vibrare — in ogni parola, in ogni sua breve o più articolata cadenza — quasi il respiro di una sicilianità che conserva in sé i frammenti di una storia infinita, vissuta appunto come viluppo di gesti antropologicamente e storicamente pregnanti, una lingua — insomma — che è “la lingua di tutte le lingue che furono e sono il tessuto storico della Sicilia”<sup>38</sup>, quella lingua — scrive il poeta — che “mia madre fa bionda, azzurra e sveva, / dal Nord al seguito di Federico, / o ai miei occhi nera e appassita in pugno, / come oliva che è reliquia e ruga / [...] O in una lingua che alla pece affida / l’orma sua, l’inoltra a sera nell’estate, / in un basso alitare la decanta: / è movenza d’Aragona e Castiglia, / sillaba è canadindia, stormire”<sup>39</sup>.

“Una lingua che non so più dire”, appunto: lo *spatriato* stesso è consapevole che essa appartiene ormai ad altre stagioni, è ombra fra le ombre, e può essere strappata al silenzio per l’ultima volta — parola

<sup>37</sup> Per Ibn Hamdis, poeta arabo di Sicilia, vv. 14-23, ivi, p. 47.

<sup>38</sup> G. Zagarrì, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 297.

<sup>39</sup> In una lingua che non so più dire, vv. 2-5, 10-14, in CS, p. 49.

per parola — soltanto per conservare gelosamente, nel piccolo spazio del testo, tutti i contorni e i sentieri e la sostanza di un mondo. Il titolo del libro poetico di D'Arrigo, allora, dichiara — sì — di voler raccontare tutti i segreti del *milieu* siciliano, nella sua mappa genetica e quasi come un sistema di leggi non scritte, ma allude anche allo strumento linguistico la cui faticosa conquista consente al poeta, solo al poeta, di “decifrare il *codice*, appunto, i suoi messaggi e formule irripetibili”<sup>40</sup>.

Della Sicilia “maceriata e persa” (dalla guerra) di *Horcynus Orca* sembra non esservi traccia nel *Codice siciliano*: una pallida eco si può ritrovare in qualche verso, quando il poeta si presenta come “io da una guerra reduce, e da quante / un gran figlio mi ricorda mia madre, / perduto con lo scudo o sullo scudo, / desidero tornare spalla a spalla / coi miei amici marinai che vanno / sempre più dentro nei versi, nel mare”<sup>41</sup>. Eppure, anche qui le rovine non sono meno evidenti per chi sappia guardare oltre le forme esteriori: sono rovine di tutt'altra natura, provocate cioè non da una concreta, improvvisa catastrofe, ma dalla forza stessa del tempo che passa, dagli anni che si portano via ogni cosa, anche “quella voce del nostro dialetto / che è miele sulle nostre ferite / e altro miele spalmato sulle zanne” (ivi, vv. 41-43), le rovine simboliche di un mondo che lo *spatriato* si è lasciato alle spalle. E insomma: dai versi al romanzo, è sempre la medesima Sicilia singolare crogiuolo culturale, dimora di miti e luogo che conserva le tracce delle civiltà che — lungo il corso dei secoli — si sono affermate nell'isola; ciò che cambia è lo sguardo dello scrittore, la specola che egli privilegia volta per volta. Alla vicenda quasi apocalittica dell'*Horcynus*, dove ogni personaggio sperimenta — anche nel proprio privato, nella propria mente — che la guerra modificherà ogni cosa per sempre, si contrappone — qui, nel *Codice* — una più modesta, tutta metaforica apocalisse, con il conseguente rimpianto per altre stagioni lontane, che si consuma sul filo di una cadenza elegiaca spesso platealmente esibita: si pensi ai tantissimi “oh” che affollano i versi.

Oh età dell'oro, età dei figli  
a picco di sé stessi cresciuti,  
età dell'oro, alito di scirocco,  
fiele, miele in lenzuoli di bucato.  
Oh età, locusta d'oro, negra nube

<sup>40</sup> G. A. Camerino, *D'Arrigo in versi*, cit, p. 203.

<sup>41</sup> *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, vv. 59-64, in CS, p. 45.



che migra alle mie spalle annuvolando  
questa infanzia d'avo d'Africa, la mia,  
tesoreggiata di pepe e cannella,  
con l'estro a cupola, la vita snella<sup>42</sup>.

La Sicilia che rivive nel *Codice* è anche la dimora che — del poeta — custodisce gelosamente i propri miti personali: il se stesso bambino intento a toccare per la prima volta le cose, e poi l'adolescente con le sue prime esperienze, e l'adulto ("Sotto quel sole noi siamo spigati / che ora è la nostra armatura e spada"<sup>43</sup>), la propria irripetibile (ma proustianamente nascosta ancora lì, da qualche parte) età dell'oro, appunto. Il poeta "voyant" che guarda e registra immagini e sensazioni del suo viaggio mentale, poche volte resiste all'incontenibile impulso che lo spinge a parlare di se stesso, ad occupare direttamente — nelle forme (letterariamente) dovute, s'intende — la scena. L'urgenza autobiografica, che nel romanzo sarà oggettivata nei vari personaggi, quasi consumata (e superata) nei loro dialoghi, nei loro improvvisi pensieri di gente di mare abituata a coltivare la propria solitudine, nel *Codice* trova invece tutto lo spazio per la sua più completa rivelazione: in certi momenti, i versi sono addirittura colmi di "io" e di possessivi che ad esso immancabilmente rimandano. E in tale scenario di consapevole esibizione di interi capitoli della propria, più segreta biografia, due volti, due oggetti poetici che danno carne e sangue al verso elegiaco: la madre e la quaglia.

*Versi per la madre e per la quaglia*, si intitola appunto una delle ultime — e la più ampia — sezioni del volume, una sezione che ha il respiro di un singolare poemetto costituito da otto frammenti memoriali di diversa lunghezza (pp. 59-69). Soltanto sfiorata in altri versi, quando il poeta aveva parlato di una madre che la lingua siciliana (proprio quella "lingua che non so più dire") faceva apparire, volta per volta, "bionda, azzurra e sveva, / dal Nord al seguito di Federico"<sup>44</sup>, o mentre "avanza, oscilla / col suo passo di danza che si cuoce / al fuoco della gioventù per sfida, / sposata a forma d'anfora, a quartara" (ivi, vv. 6-9), o in altra icastica movenza, o quando aveva ricordato la sua fierezza di avere un figlio maschio, intenta "con la sua voce d'agnella" a smorzare "sul nascere i coltelli / dell'invidia"<sup>45</sup>, la

<sup>42</sup> *Età dell'oro*, vv. 4-9, ivi, p. 41.

<sup>43</sup> *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, vv. 39-40, ivi, p. 44.

<sup>44</sup> *In una lingua che non so più dire*, vv. 2-3, ivi, p. 49.

<sup>45</sup> *In Sicilia, a memoria degli amici*, vv. 2, 8-9, ivi, p. 57.

figura della madre conquista una centralità decisiva soltanto in questo poemetto, e da qui sembra proiettare una luce particolare sull'intera raccolta, che apparirà allora impregnata proprio di "una mitologia matriarcale, dove i figli che si cibano solo di parole materne (dell'incorrotta innocenza del passato) muoiono per l'insaziabile fame delle madri di cui sono a loro volta cibo"<sup>46</sup>.

Nelle pagine dell'*Horcynus*, la madre (almeno quella del protagonista del romanzo) sarà presente solo come assenza, come fantasma evocato nei momenti di più profonda disperazione; in *Codice siciliano*, invece, essa non si nasconde dietro volti fittizi, ha l'orgoglio di apparire nella materialità della sua condizione antropologica:

E qui Agata Miracolo giura  
gratitudine, qui sulla sabbia  
di Ali Marina dov'è la duna  
ventosa e arsa della cannadindia,  
qui pensa a un exvoto, fa un segno  
di croce la vedova D'Arrigo  
come per grazia ricevuta in giugno<sup>47</sup>.

Fra le altre frequenze già segnalate nei versi, è da ricordare ora quella del "tu", cui il poeta ricorre nelle occasioni più imprevedute, si tratti di Cristo o dell'antico poeta Ibn Hamdis, quasi a voler dare la sensazione di una prosaica familiarità con i propri fantasmi. Non poteva perciò esso mancare nel capitolo dedicato espressamente alla madre, dove accade — e in misura ancora più marcata — ciò che accadeva anche negli altri episodi: la concretezza quasi corporea del "tu" come impreveduto passaggio verso il regno del mito e del sogno. Agata Miracolo, nel momento in cui viene ricordata con nome e cognome, nel momento in cui viene assediata da una serie cospicua di "tu" familiari e compiaci, assume all'improvviso altri volti: "fata / al mio fianco tu eri"<sup>48</sup>, scrive il poeta, il quale — nel ricordare le sue corporee "povere stimmate, le spine / di fichidindia"<sup>49</sup> — richiama alla mente anche la sua gestualità di una Circe segreta, intenta ad esorcizzare e rendere luminoso — per virtù della magia racchiusa nelle sue formule rituali — l'avvenire del figlio ("Merita questo ed

<sup>46</sup> R. Crovi, *Quei messaggi in "codice siciliano"*, in "Corriere della Sera", 2 aprile 1978.

<sup>47</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 5, vv. 19-25, in CS, pp. 64-65.

<sup>48</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 8, vv. 16-17, ivi, p. 68.

<sup>49</sup> *Ibidem*, vv. 22-23.

altro il re di quaglie / che ha il regno sulla mia soglia antica / e il trono sui miei ginocchi, perché / quando viene dall'Africa o tramonta /il disco rosso del Sole, per lui re / sia fiammeggiante primizia: per magica / virtù giochi col Sole, sire e re, / sinché mestizia non gli dia la luna", ivi, vv. 40-47).

La quaglia migratrice che nei mesi caldi, spostandosi dall'Africa in Europa, spesso interrompe il suo volo sull'isola, costretta a scendere al suolo per la stanchezza accumulata nel lungo volo, e viene facilmente catturata, è stata sempre vista — dalla Sicilia più povera — quasi come una manna caduta dal cielo per saziare una atavica fame. Agata Miracolo pensa, appunto, ad un *ex-voto* per il cibo che essa, sacrificandosi, le ha offerto negli anni ("Tu, quaglia africana salvatrice / d'estate e d'autunno dei miei figli, / vola nella mia memoria, trova asilo /nell'aria che respiro e nel tuo esodo / posa soffice in me, me viva, vivi / gli attimi d'una libertà immortale"<sup>50</sup>). Ne ha mangiate tante, il figlio, che ormai è proclamato e si sente davvero un "re di quaglie".

Ma lo *spatriato* ha conquistato ormai un altro sguardo, più penetrante: ai suoi occhi, la quaglia non è più soltanto cibo offerto dal cielo. Il suo "verso tenebroso"<sup>51</sup> di animale che va consapevolmente verso la propria morte, il ricordo del suo "intrepido cuoricino" consumato dal desiderio "di farsi un nido di pietà nel mio / destino"<sup>52</sup>, l'analoga nostalgia per la patria perduta dove va ritualmente a morire, la portano lentamente, nei versi, a rivelarsi come appartenente alla medesima razza dello *spatriato*, quasi il simbolico specchio in cui egli vede morbosamente riflessa la sua stessa immagine:

Alla sua la mia nostalgia somiglia  
se qui in Italia, oltremare, modulo  
come la quaglia in maggio rochi gridi  
al barlume del giorno.

In sogno volo  
sul mare ventilato dalla luna<sup>53</sup>.

Al modo di Baudelaire che vede riflesso il proprio destino di uomo e d'artista nella scena dell'albatro catturato e schernito dai marinai, la

<sup>50</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 5, vv. 27-32, ivi, p. 65.

<sup>51</sup> *In una lingua che non so più dire*, v. 24, ivi, p. 50.

<sup>52</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 5, vv. 16-17, ivi, p. 64.

<sup>53</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 4, vv. 1-6, ivi, p. 62.

cifra simbolica della quaglia rivela tutta la sua potenzialità soprattutto laddove il poeta descrive una desiderata, quasi avvenuta metamorfosi che lo porta a ripetere i gesti dell'amato animale ("Ora son io la quaglia più ritrosa / che vola sotto le tue ciglia / ... E il mio cuore cresce, / tuo boccone, sul labbro che lo chiama, / perché a Sud oh come t'ama cupo cupo / tuo figlio che muore per la tua fame"<sup>54</sup>).

Tornare per morire, dunque, offrire il proprio cuore — con una immagine che rivivrà nel romanzo<sup>55</sup> — per sfamare simbolicamente la madre, alla fine di una circolare vicenda biografica. Secondo una delle leggi raccolte nel *Codice*, insomma, chi lascia la propria terra, ogni *spatriato*, è metaforicamente un morto: ma se vuole tornare, se *vuole* appartenere di nuovo alla patria abbandonata, il suo sarà davvero un viaggio per incontrare la morte. Il protagonista di *Horcynus Orca* dimostrerà, con il proprio destino luttuoso, questa ancestrale verità: impossibilità del *nostos*.

EMILIO GIORDANO

<sup>54</sup> *Versi per la madre e per la quaglia*. 6, vv. 8-9, 12-15, ivi, p. 66.

<sup>55</sup> Su questo tema, cfr. E. Giordano, "*Horcynus Orca*": *il viaggio e la morte*, Napoli, ESI, 1984, p. 99; D. Marro, *La scrittura di S. D'Arrigo*, cit., pp. 118-119.

## ITINERARIO NEL MITO. DAL MARE ALLA PLACENTA

A Gianvito Resta

Una raccolta di poesie, *Codice siciliano* (1957), congiungeva la sofferenza dei vinti e la regressione allo stadio prenatale, amniotico, in un'isola omerica e geologica, con fulminei trapassi fra epoche diverse, dalle tombe pregreche all'emigrazione novecentesca, nelle stratificazioni della storia e del tempo ("con la fatalità di chi | emigra e si riposa vinto | nella posa del feto, | i pugni chiusi sugli occhi, | i ginocchi contro il petto | come in ventre al mistero, in un segreto | barlume di labirinto"<sup>1</sup>). Nel *Codice* vive la Sicilia solare e sanguigna, malinconica e arresa, la Sicilia delle feste e dei pupi ma anche dei lutti e delle tragedie, dei pescatori e delle memorie omeriche, del *nostos*, soprattutto: "perduto con lo scudo o sullo scudo | desidero tornare spalla a spalla | coi miei amici marinai che vanno | sempre più dentro nei versi, nel mare". Il tono è quello, assorto, della memoria e della *pietas*: la voce della madre è quella della terra e della donna. Nella dolorosa dizione di movenze popolaresche trascorrono la trasfigurazione epica della pesca e la presenza dei delfini e delle sirene; la lingua, il dialetto sentito come miele sulle proprie ferite, è il tramite per la discesa alle madri. La Sicilia era già, qui, ritorno del mito e mito del ritorno, secondo la indicazione di Pontiggia; e D'Arrigo questo viaggio totalizzante lo ha compiuto, con fatica sisifea, nell'arco di un ventennio, in quell'autentico *monstrum* che è *Horcynus Orca* (1975).

Recentemente Walter Pedullà, dando inizio con *I fatti della fera* all'edizione dell'*Opera omnia* di D'Arrigo, ha ripercorso puntualmente stadi e tempi di questa dedizione totale alla scrittura<sup>2</sup>: una

<sup>1</sup> *Pregreca*, in S. D'Arrigo, *Codice siciliano*, Milano, Mondadori, 1975, p. 14.

<sup>2</sup> W. Pedullà, *Introduzione* a S. D'Arrigo, *I fatti della fera*, a cura di A. Cedola e S. Sgavicchia, Milano, Rizzoli, 2000, pp. v-xxxvi.

gestazione divenuta essa stessa mitica, per la dilatazione abnorme che ha avuto un romanzo che era stato già annunciato come imminente nel 1961. Nell'agosto del 1956 Stefano si era chiuso in casa ed in quindici mesi aveva riempito dodici grandi quaderni quadrettati. Alla fine del '58 la trascrizione dattilografica era compiuta; e due episodi, stralciati da esso, furono inviati al Premio Del Duca per inediti. La vittoria e l'attenzione di Vittorini convinsero Mondadori a porre sotto contratto l'opera. Nel 1961 essa era già in bozze; ma prima di giungere al *ne varietur*, dovettero passare altri quattordici anni di concentrazione feroce, ossessiva, maniacale sul testo già composto. Cinquemila giorni di una lotta senza pause, per penetrare sempre più nella profondità della propria opera, sempre più dentro nel mare della propria scrittura, alla ricerca dell'espressione assoluta.

Quella dello scrittore è, nella migliore delle ipotesi, una vita solitaria: è un lavoro che deve fare da solo, misurandosi ogni giorno con l'eternità, o con l'assenza di eternità; ed ogni pagina è un inizio nel quale cercare ancora una volta qualcosa che è impossibile raggiungere. Si spiega così il demone che ha incatenato Stefano a se stesso per vent'anni; si capisce la sua impossibilità, la sua paura ossessiva di distaccarsi dall'opera *in progress*. La sfida era totalizzante: da quanti decenni uno scrittore italiano non ne ingaggiava una simile? Il vecchio Arnoldo Mondadori, che di letteratura certamente se ne intendeva, aveva ben compreso di essere partecipe della nascita di un capolavoro: affermava, infatti, di voler chiudere con D'Arrigo, lui che aveva iniziato con D'Annunzio. Ed il romanzo, nei quattro lustri della sua macerata elaborazione, ha attraversato almeno quattro stadi: *La testa del delfino* (ovvero il manoscritto originario), *I giorni della fera* (un dattiloscritto cosparso di correzioni, comprendente i due episodi pubblicati in rivista), *I fatti della fera* (il dattiloscritto inviato da D'Arrigo alla Mondadori, e dunque le bozze di stampa sul corpo delle quali egli cominciò la revisione e la riscrittura del testo, sino a giungere alle 1257 pagine, dalle originarie 660); ed infine l'*Horcynus*, che venne pubblicato con grande clamore nel 1975, senza peraltro che la febbre correttoria di Stefano si sia acquietata, avendo egli continuato a lavorare sul corpo del romanzo, come attesteranno le varianti che l'*équipe* di Pedullà pubblicherà da ultimo. Solo il Petrarca, probabilmente, aveva fatto altrettanto in termini di ossessione correttoria, di congiunzione totale con la propria scrittura.

Per *Horcynus* appare ancora oggi condivisibile il giudizio di Vittorini che, a proposito della parte pubblicata nel "Menabò", aveva parlato di riuscita simbiosi tra lingua e dialetto e di raggiungimento,

senza astrazioni, del simbolo. Di questo itinerario *I giorni della fera* era una sorta di nucleo arcaico, dal quale svolgere in tutte le sue potenzialità la strumentazione espressiva, sicché ogni segmento è come una traccia da orchestrare nelle sue implicazioni stilistiche e gnoseologiche, attraverso la lingua, in un'immersione che è un risalire a ritroso alle sorgenti stesse della vita e della civiltà, degli eventi e delle storie. Un romanzo di mare, inusuale in un paese di navigatori, che presenta — come è stato detto — una struttura a lisca di pesce e che inizia *in medias res*, secondo le regole del *romance*, poiché il viaggio dell'eroe è giunto già al suo quarto giorno quando il tempo narrativo ha principio. Ambientato tra le devastazioni della guerra, *Horcynus Orca* si svolge per altri quattro giorni, dal 4 all'8 ottobre 1943, in tre parti di sessantaquattro, cinquantatré e cinquantasei *tranches*, per un migliaio ed un quarto di pagine, narrando la storia del *nostos* a Punta Faro, nel natio borgo marinaro, di 'Ndria Cambria, "nocchiero semplice della fu Regia Marina": personaggio-cometa, che trasporta dall'uno all'altro dei cinquanta episodi, secondo un disegno a spirale continua. Un racconto coordinativo, accumulativo, con le singole sequenze che s'inarcano su se stesse, muovendosi avanti ed indietro nel tempo e nello spazio e tessendo una trama proteiforme di variazioni, di echi e di rimandi: in una lingua espressionisticamente consustanziata di dialetto e di aulicismi — per dar corpo alle stratificazioni mitico-storiche e pagano-cristiane della civiltà insulare — come anche di neologismi, a coprire zone di sensibilità senza nome.

La diegesi alterna la terza persona e l'io narrante, il dialogo e l'indiretto libero, il narrato oggettivo e quello descrittivo, con inserti verticali nella orizzontalità della trama. Il groviglio corale di presenze e di voci ha come linea unificante la figura di un viaggiatore dantesco che va non verso la palinodia e la salvezza, ma verso la morte, una volta che ha misurato tutta la degradazione del proprio mondo d'origine, come avviene anche nel *Sartoris* di Faulkner, che D'Arrigo ha conosciuto ed amato. L'opera guarda molto più indietro della comunità di pescatori: dal mondo prenatale alla discesa negli inferi. Nell'amplesso con Ciccina alita una sorta di senso incestuoso: la nostalgia, più che all'infanzia, va appunto al mondo prenatale, che nel *romance* — secondo Frye — è spesso immaginato come un liquido, amniotico o marino. Di contro Caitanello, il padre di 'Ndria, richiama la moglie Acitana dal regno delle ombre, in una rimodulazione intensissima del mito di Orfeo ed Euridice; e l'Orca, l'essere che dà la morte, riceve invece la morte: l'agonia dell'"animalone" si consuma tra segni d'apocalisse e la comparsa improvvisa della "cicerella", come

nell'imminenza di un terremoto. D'Arrigo ha optato per la sostituzione del metodo mitico a quello narrativo: il suo 'Ndria è un Ulisse che, nel transito breve ed infinito dello Stretto di Messina, deve constatare la perdita irredimibile della mitica unità di umano e di divino. Ciccina Circè è Caronte ed è Flegiàs: la discesa nel grembo — che è nido e tomba — è verso la morte. Una figura di maga guida verso il compiersi del destino, che non può non essere quello di morire insieme al proprio mondo, deprivato del sacro. Una morte che è sacrificio, suicidio: una narrativa di discesa, come attestava appunto il rapporto erotico nel buio con Ciccina Circè, divinità del sottosuolo, non donna solare; e la nostalgia prenatale, il calore tenero e mucoso della ripetizione edipica, colti da Magris, si rivelano anticipazione della non-vita sepolcrale, fascinazione insopprimibile di essa, nel momento in cui si è constatata la demitizzazione di quel mondo piscatorio che, idealizzato da 'Ndria, ne aveva originato il *nostos*. Morte come rifiuto della maturità; e *Bildungsroman* che precipita nella negazione, con cadenza epica nella marcia di avvicinamento alla morte: un cammino disseminato di messaggi, di presentimenti, che si compie all'interno di una barca che si tramuta in bara, come già lo era stato per la madre. Rilke ha scritto che ognuno di noi ha in sé la morte come il frutto ha il nocciolo; e la morte di 'Ndria è una macroscopica metafora sacrificale della morte di un mondo, senza però che essa sia distruzione della vita: "quello arcano di morte [l'orca], questo, arcano di vita: erano come la fine e il principio del mare, e si erano toccati lì, sotto i loro occhi, e ora erano lì frammischiati, cicirella ed orca, i pescicelli della vita pullulanti nella piaga incarognita, dentro il fianco cavernoso della morte".

Ma D'Arrigo non è stato solo l'autore di *Horcynus Orca*. L'unico vero *handicap* del suo secondo romanzo, *Cima delle nobildonne* (1985), è stato quello di essere venuto dopo un esito di così grandioso ed impervio respiro da ridurre ad una dimensione ingiustamente minore anche una prova superba come questa, che non a caso sta conoscendo soltanto ora — in una prospettiva decantata — una provvida rivalutazione. Del valore di quest'esito era perfettamente consapevole Stefano: "io avevo due alternative: o non scrivere più o trovare qualcosa che fosse degna di venire dopo l'*Horcynus*"<sup>3</sup>. E lo ha fatto indagando il rapporto, rivolto al futuro, fra l'uomo e la scienza: come il prece-

<sup>3</sup> L. Vaccari, *I protagonisti raccontano. Stefano D'Arrigo*, in "Il Messaggero", 6 ottobre 1985.



dente esito, ma in modo assolutamente diverso da esso, *Cima delle nobildonne*<sup>4</sup> è un romanzo metaforico-simbolico, che congiunge visionariamente nella sua compatta struttura placentare la scienza più sofisticata e la durata infinita del mito<sup>5</sup>.

Si svolge nel giugno del 1973, a Stoccolma, tra un sabato ed il mercoledì successivo, in tre quadri di un'unica storia, strettamente legati da fili invisibili, da congiunzioni intuitive eppure visionariamente geometriche. Il legame placentare con il dialetto è reciso implacabilmente, in questo libro che pur pone a metafora genetica la placenta: l'asse di riferimento è ora il lessico scientifico, del quale vengono usate e valorizzate soprattutto le parole che tradiscono un'origine misteriosa o alchemica, tanto che è possibile rintracciare una linea Tasso-Leopardi-D'Arrigo, protesa alla ricerca di una sapienza esoterica nei reperti delle civiltà scomparse<sup>6</sup>. L'*ouverture* è traumatica: dall'anfiteatro di una sala operatoria la visione — spettacolarizzata da una sorta di telecronaca in diretta — dell'impianto di una neovagina, per poter consentire l'accoppiamento dell'emiro del Kuneor con la sua giovanissima moglie, un pseudoermafroditia maschile. Nel "silenzio d'acquario" dell'anfiteatro Mattia Meli, giovane medico siciliano, assiste all'intervento che l'amico Belardo, famoso chirurgo plastico, sta compiendo sulla piccola Amina; ed esso si snoda con modalità da civiltà dell'immagine, da telecronaca in diretta, da ossessione ostensiva e comunicativa, nell'abbagliante pulviscolo della lampada scialitica. Il chirurgo-demiurgo, che plasma il primigenio caos della natura e sembra ridarle un equilibrio, estrae "i testicoletti rudimentali" della paziente, nella cui zona genitale scava in punta di bisturi un tunnel dove, adoperando del tessuto connettivo, costruisce la conchiglia atta ad accogliere il membro dell'augusto sposo. La prosa di D'Arrigo coniuga qui l'impronta limpida della tradizione classica con l'indagine e la scoperta d'una realtà complessa e allarmante, a connotare

<sup>4</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, Milano, Mondadori, 1985 (= Cn).

<sup>5</sup> H. Fisch, *Un futuro ricordato. Saggi sulla mitologia letteraria* [1984], Bologna, Il Mulino, 1988. Sull'interazione tra mito e scrittura letteraria: F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968; N. Frye, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica* [1965], Torino, Einaudi, 1975; *Il mito. Guida storica e critica* [1972], a cura M. Detienne, Bari, Laterza, 1975; E. M. Meletinskij, *Il mito* [1976], prefazione e cura di G. Lanoue, Roma, Editori Riuniti, 1993; *Mito ed esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi e N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 1995.

<sup>6</sup> B. Basile, *La ricerca di Iside*, in *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 259-323.

attraverso l'apparente asetticità della terminologia scientifica (un autentico *tour de force*<sup>7</sup>) ed il ricorso alla descrizione iperrealistica, quasi da *école du regard*, i contrassegni di meraviglia, di inquietudine, di crisi e di instabilità del nostro tempo, che è il trionfo dello Pseudo:

“Un dramma” aveva anche detto questo Belardo quella mattina presentandogli l'intervento “dove noi recitiamo la parte di pseudo creatori illusi di creare quello che il Creatore non creò. Sicché, pseudo l'ermafroditismo della paziente, pseudoi noi, lo stesso dramma si risolve fatalmente in un trionfo dello Pseudo con la P maiuscola” (Cn, p. 46).

Mattia si trova ad assistere all'intervento anche per conoscere l'emiro del Kuneor, col quale in precedenza ha parlato per telefono del progetto di edificazione di una Placentoteca, sorta di museo, laboratorio e centro di ricerca di cui egli stesso dovrebbe assumere la direzione<sup>8</sup>. E mentre lo sguardo segue il lavoro dell'*équipe* sul corpo indifeso di Amina, esasperando e al tempo stesso dirimendo l'antitesi

<sup>7</sup> “‘Nella sindrome di Rokitanski’ aveva detto Belardo [...] ‘la paziente ha le ovaie normali per quanto riguarda la loro funzionalità ormonale, il soggetto-donna cioè riceve il beneficio della produzione degli ormoni da parte delle ovaie. Nella sindrome di Morris, quella che interessa a noi, dello pseudo ermafroditismo maschile, si tratterà di vedere se il soggetto, mancante di utero tube ovaie e vagina, è un soggetto-donna o un soggetto-uomo, oppure se è portatore di un mosaico cromosomico aberrante [...]’”, Cn, pp. 10-11.

<sup>8</sup> “La stava costruendo lo stesso anche se essa sarebbe servita a conservare le placente dei figli di tutti i padri dell’Emirato ma non quella del figlio che quella “splendida parvenza di donna”, priva di ciò che fa femmina una femmina, utero tube ovaie e vagina, non potrà mai dargli. [...] | Questo perché un giorno, divenuto adulto e emiro, trovandosela a portata di mano, col suo nome e la sua data di nascita, in una celletta di vetroflex della Placentoteca (come appena espulsa e subito fissata, ibernata, col violetto col blu, ricomposta e chiusa nell’insieme del suo amnios, di quel “vaso contenente il sangue della vittima”), quel figlio potesse anche lui, anche lui tornando, se non dall’aver sconfitto un qualche fantascientifico “popolo degli arpioni”, dal vittorioso raid contro questa o quella popolazione che aveva fatto incursione alla frontiera del suo Emirato, potesse portarla anche lui come il Faraone Narmer in un suo corteo trionfale, levata alta in cima a un’asta come Insegna della sua Dinastia, assieme a quella che sarebbe oggi la prima, vera insegna della sua Dinastia, il braccio della gru che giorno e notte pompa alla superficie, da sotto la sabbia del deserto del Kuneor, il greggio dei suoi giacimenti. E con questo, ostentandola agli occhi di tutti come per dire: questa è la placenta col mio imprinting, col ricordo di mio padre nella mia memoria fetale di figlio”, Cn, pp. 19-20.

tra scienza e umanesimo, Mattia ripercorre in *flashback* la genesi del suo interesse per la placenta, derivante dal corso di specializzazione seguito a Stoccolma presso il professor Amadeus Planika, che sarà poi la figura epicentrica della seconda fra le tre parti del romanzo. Anche il corso di Planika si era aperto con una lezione prolusiva fondata sulla strumentazione della civiltà dell'immagine, della comunicazione e della teatralizzazione: una proiezione di diapositive che dalle perfette sale operatorie della Scandinavia trasporta in Egitto, impernandosi sull'illustrazione, visiva e locutiva, della Paletta di Narmer, dove

sono graffite le strips che girando dall'una all'altra faccia raccontano per immagini il corteo trionfale che 3500 anni prima di Cristo si svolse nella città di Hierakonopolis nel basso Egitto in onore del Faraone Narmer che tornava dalla memorabile vittoria ottenuta sul "popolo degli arpioni", misterioso popolo marinaro, forse scandinavo, vichingo, scapolato forse nel Mediterraneo navigando lontano dalla patria (*Cn*, p. 27).

Il romanzo darrighiano trapassa così a ruotare, con movimento infiltrante, intorno a un'immagine, fisica e simbolica insieme, della placenta umana, "il bandolo della Vita, l'Involucro dell'anima". La quarta insegna del Faraone Narmer è "una placenta, una placenta umana col suo cordone ombelicale che pende dall'asta" e che il padre del bimbo appena nato, un padre "che non era Faraone, ma un nessuno, imbalsamò alla nascita di quel figlio, che era un nessuno figlio di nessuno, ma che adulto, per le sue virtù di condottiero, divenne Faraone. Cosa che il padre non poteva certo prevedere, eppure, come per divina divinazione fece" (*Cn*, p. 33), creando con l'imbalsamazione un monumento della intuizione umana a ciò che sarebbe stato scoperto millenni dopo il corteo trionfale di Hierakonopolis, cioè l'"imprinting"; ed il padre del Faraone, per rivelazione telefonica dell'emiro, si era reincarnato in lui ("perché non confessarle che quel padre con quasi assoluta certezza si è reincarnato in me?" *Cn*, p. 78). Dalle sale chirurgiche svedesi la narrazione si è proiettata all'indietro con movimento vertiginoso, tipicamente darrighiano, verso l'oceanità del mito, affrontando impavidamente e con divina trasparenza e fulminee congiunzioni i grandi temi e misteri della reincarnazione, della predestinazione, dell'intuizione, della metamorfosi, della metempsicosi, tutti coagulati attorno all'immagine epicentrica ed ossessivamente ritornante della placenta.

Il professor Planika è un ebreo cecoslovacco, diasporato prima in

America, poi in Scandinavia per dirigere l'istituto di placentologia; ed è uno studioso appassionato della placenta nelle sue sottese implicazioni mitico-fantastiche, oltre che propriamente scientifiche. Nella placenta Planika trasla la trama stessa dell'essenza, la premadre e la promadre, il materiale corpo dell'essere, se non addirittura il luogo elettivo dell'anima. La *religio* della placenta si lega in Planika alla venerazione per Hatshepsut (nome che significa "Colei che va davanti alle nobili", e dunque "Cima delle nobildonne", dea di tutte le nobiltà) della XVIII dinastia, faraone regnante dal 1511 al 1480 a.C., protettrice delle arti e delle scienze<sup>9</sup> e per questo divenuta, nella mente di Planika, l'immagine simbolica, l'icona della placenta, perché ne condivide il destino. Hatshepsut è stata rimossa dalle testimonianze storiche per l'acredine del figliastro Thutmosi, il quale, una volta salito al trono, ne ha cancellato — o cercato di farlo — ogni immagine, ogni cenno, allo stesso modo di ciò che ogni volta si compie sulla placenta:

Tentiamo di cancellare ogni traccia, persino ogni ricordo del suo passaggio, ogni traccia, ogni ricordo della parte da lei svolta, parte di premadre, nel creare una creatura. Tentiamo insomma di farla scomparire, gettandola nella spazzatura o a mare o sotterrandola, oppure mangiandola, che è il modo più sicuro di farla scomparire, mangiandola come gli Esquimesi (*Cn*, p. 42).

Darrighianamente la vita si congiunge con la morte; e, narrativamente, il vertiginoso risalire ai nodi sapienziali dell'antico Egitto viene congiunto con suprema maestria allo svolgimento in diretta, nell'anfiteatro (con la televisione che ne rivela ogni particolare), dell'operazione di chirurgia plastica che potrà creare una vagina, ma non rendere possibile una maternità, una placenta. La devozione di Planika ad essa dura fino a quando lo scienziato non viene a conoscenza della possibilità che la placenta sia non soltanto fondamento della vita, ma anche della morte. Ciò avviene il giorno successivo all'operazione chirurgica su Amina, quando giunge al suo termine naturale il corso di placentologia: l'*Index Medicus*, appena arrivato nell'istituto, rivela

---

<sup>9</sup> "Vidi con stupore che quella che aveva regnato per più di trent'anni da Faraone saggio e illuminato, aveva l'aspetto e l'età, poco più, poco meno, di un'adolescente, un'adolescente però dallo sguardo di dominatrice di storici eventi, lo sguardo di chi precocemente maturata, si era da sé, da sé femmina, destinata al trono dei Faraoni [...]. Resta il fatto che in tanti anni non ho mai smesso di chiamarla Placenta Hatshepsut. È stato sempre molto bello per me dirle *Cima delle nobildonne*. È stato come rivolgermi a una divinità, alla dea di tutte le nobiltà", *Cn*, pp. 40 e 42.

la scoperta che tre ricercatori diversi, ognuno operante per conto proprio e in nazioni differenti, hanno fatto, identificando seminomi K, "cellule anarchiche placentari in feto": seminomi che dilanano le reti della vita, *killers* cellulari cancerogeni, formatisi con la placenta, che da questa trapassano nel patrimonio genetico dell'individuo per colpirlo immedicabilmente, magari a distanza di decenni.

La placenta, serbatoio e bandolo della vita, specchio di ciò che potrà essere l'individuo, si rivela prodromo di morte, anch'essa — leopardianamente — creatura imperfetta, matrigna e crudele; e, pertanto, luogo fisico dove Vita e Morte si toccano, poiché determinano biologicamente il destino dell'essere, come un disco già inciso<sup>10</sup>. Sconvolto dall'inaspettata scoperta, Planika cade preda della paranoia, cominciando ad odiare ciò che aveva amato, a sua volta raschiandone l'immagine: la vertigine, il pianto, la perdita d'identità, il delirio onirico, le allucinazioni tormentose scandiscono un *crack-up* abrupto, un *descensus* presentito e fatale. Dapprima lo scienziato ha la visione dei Rabbi diseredati (splendida inserzione ebraica, a segnalare la perdita, la degradazione irrimediabile e progressiva del sacro<sup>11</sup>); a questa segue la visione di giovani donne con carrozzine per neonato senza neonato dentro, oppure con strani marsupi da cui pendono i piccoli feti dei mai nati; poi è la volta di un incubo, in cui Planika si vede minacciato da un seminoma antropomorfo, lo stesso che nel grembo materno, sessant'anni prima, gli aveva ucciso il gemello monooriale, l'Io e il Doppio mai nato, Wolfgang, il fanciullo morto che chiama, senza che sia possibile sfuggire al suo richiamo (e qui sono percepibili gli echi di Trakl, di Rilke, ma soprattutto di Eduard Morike, *Il viaggio di Mozart verso Praga*, come anche di Vladimir Holan e del Kafka del *Medico di campagna*<sup>12</sup>).

---

<sup>10</sup> Agisce qui, con buona probabilità induttiva, la suggestione del pensiero elaborato da Jacques Monod, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea* (1970).

<sup>11</sup> "Alla quarta generazione infine, Rabby Ysrael di Rischin non sapeva più accendere il fuoco né dire le preghiere, né sapeva più andare in quel certo posto nel bosco. Seduto su una sedia d'oro, nel suo castello, egli sapeva solo raccontare la storia dei suoi più fortunati predecessori. Ma anche così, da Rabbi decaduto a custode di un museo di ricordi, otteneva anche lui i favori del Dio per il suo popolo. | Era da tempo ormai che il professore s'identificava col quarto diseredato Rabbi", Cn, pp. 118-119.

<sup>12</sup> E. Giordano, *"Cima delle nobildonne" o della metamorfosi infinita*, Napoli, Edisud, 1989, pp. 81-97.

Mattia trova Planika cadavere, con la testa sul petto, nella positura del feto, e con le narici livide dell'infartuato; ma trova anche un messaggio nella bottiglia, un appunto per lui su una lavagnetta: gli raccomanda Irina Simiodice, prossima ad essere operata da Belardo. Mattia si reca allora in clinica — e siamo con questo alla quarta *tranche* della terza parte del romanzo — a cercare Irina; e la trova, inaspettatamente, mentre viene portata in sala operatoria per subire l'asportazione dell'utero, colpito da un tumore. L'origine della vita ancora congiunta con la morte; la reincarnazione con la trasmissione telepatica e con la metamorfosi. Mattia e Irina, infatti, fanno conoscenza senza conoscersi, guardandosi dalle rispettive solitudini:

Doveva osservarlo da un pezzo dalla sua solitudine. Lo guardava corrugata come se avesse un suo pensiero disegnato in mezzo alla fronte, quasi si sforzasse di ravvisare qualcuno in lui e sperasse e insieme disperasse di poterlo mai mettere a fuoco in quelle sue pupille che mantenevano un loro splendore di gioventù (*Cn*, p. 158).

Emergendo dal sopore dei preanestetici, Irina affida a Mattia la chiave di casa e la cagnetta Margot, abbandonata in strada. E Mattia, quando esce dalla clinica, viene misteriosamente riconosciuto dalla cagnetta, che lo guida fino alla casa di Irina: “una cagnetta col naso nero e con gocce di nero sgocciolante come lacrime sotto gli occhi, che faceva del suo sguardo una lettura di cose imperdonabili per l'uomo”; e che scruta Mattia “con gli occhi di una persona che chissà quando, per ragioni sue, s'era trasformato in cane per non farsi riconoscere, ma ora soffriva della sua trasformazione” (*Cn*, p. 170).

Addentratosi nell'appartamento della donna, della quale percepisce ora tutta l'esistenza desolata, Mattia trova una tavola apparecchiata accuratamente per due, ma coperta dalla polvere di anni (l'Henry James di *Maud-Evelyn*, oltre che dell'*Altare dei morti*); e soprattutto trova, sul comodino della camera da letto, lì dove la cagnetta si è fermata (e dove, “come in vicinanza della morte latrò un lungo latrato”) un vaso in cui ondeggia, nella formalina, una placenta, necroforico ricordo d'un parto conclusosi tragicamente e che, alla scossa data da Mattia, sembra animarsi d'un moto teratomorfico:

la placenta nella formalina passava ormai di metamorfosi in metamorfosi, di mostruosità in mostruosità. Come la testa del serpente boa che s'era formata nel suo vuoto fetale. E come, di là, nel pieno materno, la faccia di vecchia tutta tagliuzzata di rughe [...]: il volto di vecchia baluginava come un'apparizione onirica sottomarina nei barlumi che

emanava il tratto di cordone ombelicale quasi diafano, con qualcosa di fosforescente (Cn, p. 184).

Ma ancora più atroce è il suicidio della cagnetta che volontariamente, improvvisamente, deviando ad angolo retto, si getta sotto le ruote di un'automobile: "si aveva l'impressione che pensasse un suo pensiero nero, nero come la morte, che non passò molto tempo, minuti, e in mente a lei quel pensiero dovette farsi la stessa Morte". Un modo per render necessaria la metamorfosi canina di Mattia, il quale, tornato in ospedale per parlare con Irina attraverso il citofono, volendo celarle la morte della cagnetta, finge che Margot sia con lui e imita il suo guaire, pur consapevole che la donna, "più che illudere se stessa, desiderava illudere lui che lei si illudeva". L'abbaio di Mattia, imbibito del sentimento di cosmica pietà ch'era già stato dell'*Horcynus*, esprime nel suo moto regressivo una sorta di ritorno verso il silenzio amniotico, verso l'elemento equoreo che è — proprio attraverso il simbolo unificante, ossimorico, della placenta — il "buio Mare delle Madri, flottante sulla verità ultima dell'essere"<sup>13</sup>.

*Cima delle nobildonne* è una sorta di scrigno che rivela a poco a poco i suoi segreti, essendo un oggetto resistente, stratificato e prismatico nella vertiginosa rifrazione di segni e di specularità che si cela dietro l'apparente limpidezza della sua scrittura. In una ricca dichiarazione di poetica D'Arrigo ha rivelato che "per chi scrive, il romanzo è sempre in stato di profezia. Io il mio *iter* l'ho trovato, pagina dopo pagina, in un rifiuto del romanzo ottocentesco. In un rifiuto del romanzo *tout court*, usando il mio italiano"<sup>14</sup> e lavorando sul rapporto — rivolto al futuro — tra l'uomo e la scienza, con il proposito di cogliere ciò che sta dietro la porta del ricercatore: "la scienza che ricerca, oggi, può trovare intoppi, ostacoli che per i romanzieri possono risultare risolvibili sul piano narrativo. L'invenzione del narratore deve avvalersi oggi di una piattaforma scientifica"<sup>15</sup>, funzionalizzandola in modo inedito (e sconvolgente) all'assioma umanistico per cui "le parole, combinandosi, rivelano verità segrete" (Cn, p. 149). D'Arrigo

<sup>13</sup> S. Lanuzza, *Stefano D'Arrigo dopo "Horcynus Orca": "Cima delle nobildonne" e la pienezza metamorfica della realtà*, in AA. VV., *Narratori siciliani del dopoguerra*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1990, p. 190.

<sup>14</sup> N. Orengo, *D'Arrigo: come ho vissuto per vent'anni nel ventre dell'Orca*, in "Tuttolibri", 2 ottobre 1982.

<sup>15</sup> N. Orengo, *D'Arrigo: per sfuggire all'Orca ho cercato il Faraone donna*, Ivi, 2 novembre 1985.

questa operazione l'ha compiuta attraverso la metabolizzazione del gergo medico, ovvero l'adozione della lingua di una scienza sperimentale, poiché solo il massimo di modernità consente il massimo di classicità; ed attraverso la mimesi della cronaca sportiva, un superbo falsetto (non parodico) di registro e di gergo stilistico rimodulato su un 'servizio' giornalistico di "Life Magazine"<sup>16</sup>. In essa il sogno ultimo e premonitore di Planika prima del colpo fatale dell'infarto si componeva con perfetta sintassi onirica sul "momento cruciale" di due celebri campioni americani, Babe Ruth del baseball e Y. A. Tittle del football: il primo "condannato da un cancro al culmine di una carriera senza eguali"; il secondo — in quella che era la partita del suo addio allo sport — "accosciato sulle gambe come le avesse paralizzate, col fango che lo copriva sino alle anche, le braccia coi polsi rotti cadute ai fianchi, invisibili anch'esse sotto il fango e morte anch'esse non meno delle gambe": metafora nuova e sconvolgente — mediante l'epica sportiva — dell'uomo che nella sua tremenda solitudine terrena rivolge "a Dio uno sguardo duro e dolente di rampogna", riconoscendosi sconfitto dal mistero dell'essere — alla pari del viaggiatore kafkiano — "davanti ai due altissimi pali della porta avversaria come davanti alle colonne di un tempio che ormai per sempre gli è impedito di varcare".

---

<sup>16</sup> "[...] il suo comportamento è parso quello di un antico eroe. Di un eroe invincibile anche di fronte alla morte. Di un eroe per certi versi addirittura immortale. Nello scenario della Yankee Stadium, teatro dei suoi trionfi, la tristissima cerimonia d'addio ai suoi *fans* dell'idolo morituro, finì coll'apparire più apoteosi della metà semidivina di un uomo che momento cruciale della metà umana di un semidio. [...] | "Proiettandosi in avanti nello stesso istante che il suo *quarter-back* calciava il pallone, e da quell'immenso *runner-back* che era, correndo così veloce da trovarsi ogni volta nello stesso punto dove cadeva il pallone, guadagnò quattro volte il diritto ad andare in meta. | "Nei tentativi però di andare in meta con azione da catch-down [...], contro di lui ogni volta si catapultarono a placcarlo quelli che a un certo punto alla sua vista offuscata non dovevano apparire più esseri umani, giocatori come lui, ma tremende macchine da guerra, mostruose figure dalla testa d'ariete, calate dentro armature imbottite di caucciù dalle spalle agli stinchi", *Cn*, pp. 137 e 139. Un frammento espunto di questa seconda *tranche* della terza parte di *Cima delle nobildonne* era stata pubblicata da D'Arrigo, con il titolo *L'elefante dello Zambesi*, in "Almanacco della Cometa", a cura di G. Appella e P. Mauri, Roma, Ed. della Cometa, 1987, pp. 87-93. Sulla redazione del romanzo D'Arrigo ha rivelato che "il nuovo libro era lungo il doppio, ma ho tagliato perché quelle pagine in più mi avevano condotto fuori strada; si addentravano in questioni mediche e scientifiche che non mi riguardavano" (I. B. Fedrigotti), "Sarei dovuto morire dopo 'Hercynus'", in "Corriere della Sera", 2 ottobre 1985).



Prova di altissima sperimentazione narrativa, *Cima delle nobildonne* ribalta tecnica, lingua, stile del romanzo marino<sup>17</sup>, pur conservando legami avviluppatissimi con esso, in particolare per quel che riguarda l'ossessione della morte e della deiezione del mondo. Che si tratti di un rovesciamento dell'*Horcynus* — addirittura manicheo nella sua clamorosa e programmatica ostensione — sta ad attestarlo l'estrema compressione della struttura narrativa, compattata in duecento pagine ed in tre parti di nove, cinque e sette *tranches*, che con suprema maestria di disegno segmentato ed ellittico sviluppano e congiungono fetalità e fatalità, ambientazione nordica e mediterraneità, scienza e mito, tecnologia ed esoterismo. La seconda, che nelle scarse autoglosse di D'Arrigo si poneva come la chiave di volta dell'intero romanzo, ne costituisce anche l'epicentro fisico e metafisico (per estensione la prima è omologa alla somma delle altre due), orchestrando la progressiva privazione del sacro nel diagramma delle civiltà, così come la prima lo faceva per la cruentazione della natura<sup>18</sup> e la terza per il monolito dell'enigma che non giunge ad essere scalfito, pur nell'incrociarsi teleologico di misteriosi percorsi e di inespiccate agnizioni. L'orditura ossessiva delle corrispondenze (anche numerologiche), delle specularità e dei rimandi che vanno dalle vicende ai personaggi, dai passaggi congiuntivi fra una *tranche* e l'altra<sup>19</sup> alla presenza prolifera-

---

<sup>17</sup> Del quale un relitto è il perfetto siciliano, che permane ed emerge come impronta mentale in qualche momento di monologo interiore di Mattia ("Bene, aveva pensato, se non è più qui, reagì, uscì dallo choc, si riprese", *Cn*, p. 143). Sul ribaltamento linguistico e stilistico operato con *Cima delle nobildonne* l'autore ha esplicitato: "*Horcynus* m'aveva costretto tra tante fatiche anche a quella d'inventare, al meglio e volta per volta, una lingua. *Cima delle nobildonne* è scritto invece, soprattutto in alcune sue parti, con stile molto piano e accessibile. Dipende dal fatto che l'argomento, già abbastanza intenso di per sé, non avrebbe tollerato abbellimenti di stile, esercizi letterari" (C. Augias, *Piccolo mostro antico*, in "Panorama", 6 ottobre 1985).

<sup>18</sup> 'Cruentare' è, in tal senso, parola-chiave: la neovagina di Amina è violenza alla natura, grandiosa e degradante ("Ricoprirono la paziente, tutto il corpo sino alle cosce e alle gambe, lasciando scoperto soltanto [...] un piccolo varco a losanga, comprendente genitali esterni e ano, ossia tutta la zona perineale, la zona d'intervento, quella da cruentare", *Cn*, p. 56).

<sup>19</sup> Senza però che la 'cobla' sia sistematicamente attivata: la prima *tranche* si chiude su "padre", la seconda si apre nel segno del padre; la quarta su "sembravano solo sfiorarlo", la quinta ha inizio con "come la sfiorasse appena"; l'ottava su "è finita" [l'operazione]; la nona con "sembrandogli tutto finito", solo a restringere gli esempi alla prima delle tre parti del romanzo. Sulla alternanza di ellissi e di rimandi

rante di paronomasie e di annominazioni, di omoteleuti e di dittologie, di ritmi allitterativi e iterativi, sono espressivamente funzionali alle misteriose connessioni intuitive che si instaurano tra singole vite, tra secoli, tra civiltà, ed alla circolarità narrativa delle linee che si chiudono su se stesse, inconcluse, attorno ad un nucleo oscuro e impene-trabile. Attraverso questo romanzo metaforico-simbolico, che affronta con stupefacente ricchezza ed intersecazione di temi e motivi i grandi enigmi dell'essere<sup>20</sup>, lo scrittore messinese rinnova profondamente, sperimentalmente, i tradizionali itinerari umanistici, ricercando e focalizzando nella storia individuale e collettiva del mondo i momenti emblematici che possono scalfire il segreto dell'esistenza. È stato smarrito, secondo D'Arrigo, il bandolo della vita, il significato di essa: ritrovarlo è possibile solo attraverso la simbiosi tra la scienza ed il mito, che è un modo pudico di imprimere la ricerca di Dio nel mistero dell'essere, attraverso un concatenarsi di eventi assolutamente casuali eppure necessitati, retti da una catena di misteriosi riconoscimenti e da una logica ferrea e imperscrutabile. Più ancora che nell'*Horcynus, Cima delle nobildonne* si pone come "il testo in cui la Letteratura tenta di raccontare il segreto dell'esistenza, di ogni esi-stenza, [...] il mistero di ogni nascita e di ogni morte", il flusso della Storia che ripete, circolarmente, "i segni di tutte le nascite e di tutte le morti"<sup>21</sup>.

ALDO MARIA MORACE

---

D'Arrigo ha postillato: "Ho preferito che fra le parti si riconoscesse una struttura interna più che una continuità esplicita. Ci sono fra le une e le altre dei vuoti che non ho voluto colmare. I raccordi non mi interessavano" (N. Orengo, *D'Arrigo: per sfuggire...*, cit.).

<sup>20</sup> Fra i pochi a non essere spiazzati, al suo apparire, dalla sconvolgente novità di *Cima delle nobildonne* è stato Giuliano Gramigna: "questo libro supera per disperata energia simbolica e per compattezza il famoso prototipo" (*Ecco il nodo della nostra vita*, in "Corriere della Sera", 8 gennaio 1986).

<sup>21</sup> E. Giordano, *"Cima delle nobildonne..."*, cit., p. 116.

## LA METAMORFOSI IN *HORCYNUS ORCA*: MITO E TRASFORMAZIONE

Secondo l'immagine — ormai logora — del testo come labirinto di significati, implicante quella immediatamente contigua del lettore-viandante che sceglie il suo itinerario tra i sentieri possibili, il tema della metamorfosi in *Horcynus Orca* potrebbe costituire una sorta di pista critica che si snoda tra i dedali della complicata struttura narrativa di questo romanzo. Non è una novità che esso sia qua e là attraversato da vari e complessi fremiti metamorfici; già nel 1994, Pontiggia, nella sua introduzione all'edizione del romanzo negli "Oscar" Mondadori, scriveva: "*Horcynus Orca* è un mitico ed epico poema della metamorfosi"<sup>1</sup>.

È bene precisare, però, che le metamorfosi orcinuse assumono speciali caratteristiche e che potrebbero essere catalogate secondo una particolare tipologia.

Volendo attuare un tentativo di classificazione, si possono individuare, schematicamente, due principali tipi di metamorfosi.

Il primo tipo discende dall'adozione del senso lato del termine: ogni passaggio da uno stato all'altro, nella forma o nella sostanza di qualcosa, può essere considerato come una metamorfosi; l'etimologia rinvia infatti alla trasformazione (*μετα*, prefisso esprimente la partecipazione, la successione, il cambiamento, e *μορφή*, forma; quindi, insieme: mutamento o avvicendamento di forme). Questa definizione generale conferisce al termine uno spettro semantico sufficientemente vasto perché sia possibile applicarlo agli elementi narrativi più eterogenei. Ci limitiamo intanto a localizzare nella trasformazione, nel senso più vasto di cambiamento d'aspetto, natura o carattere, da parte di un essere umano o di un oggetto, il primo termine di un paradigma binario che possiamo assumere come punto di riferimento interpretativo.

---

<sup>1</sup> G. Pontiggia, *Introduzione* a S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1994, p. VI.

Per identificare il secondo tipo di metamorfosi bisogna invece modificare la prospettiva dell'approccio. Nel primo caso, infatti, abbiamo considerato il testo come un orizzonte delimitato che racchiude in sé il gioco combinatorio dei significanti, per cui la produzione di senso non supera i limiti costituiti dall'insieme dei segni che formano la struttura narrativa. Abbandonando questa visione del testo come sistema autosufficiente, dalla produttività autonoma<sup>2</sup>, ci si può orientare verso le relazioni che lo stesso testo intrattiene con ciò che lo precede o lo circonda: gli altri testi letterari. In tal modo, il capitale semantico si decuplica, poiché l'azione dei segni viene proiettata su un più vasto campo configuratesi come una costellazione di sistemi.

Passando dunque da una posizione intratestuale ad un'altra intertestuale<sup>3</sup> che ricollegli *Horcynus Orca* a quell'ampio ambito letterario caratterizzato dall'"affioramento mitico"<sup>4</sup> della metamorfosi, la scelta non può che cadere su due fra le *auctoritates* più importanti della cultura occidentale, vale a dire le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Divina Commedia*. Opere enciclopediche entrambe, sono i due testi classici che hanno maggiormente funto da veicolo di trasmissione secolare dei miti greci nella cultura occidentale, e nei confronti dei quali anche *Horcynus Orca* è debitore<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Produttività che si rinnova incessantemente, inesauribile: è il gioco combinatorio infinito dei segni produttori di significato, la tela di ragno barthesiana: "Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens ( la vérité ), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile " (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 85).

<sup>3</sup> Utilizziamo il termine "intertestualità" secondo la definizione proposta da G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Egli definisce l'intertestualità come "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes" (p. 8) e ne individua delle gradazioni più specifiche nella citazione, nel plagio e nell'allusione.

<sup>4</sup> Cfr. P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 13.

<sup>5</sup> Il problema dei rapporti che la scrittura darrighiana intrattiene con altre opere letterarie è particolarmente delicato. Spesso la critica si è prodotta in rischiosi giochi di funambolismo comparativistico che si sono rivelati non solo inutili ai fini ermeneutici, ma perfino fuorvianti. Da una conversazione che abbiamo avuto con Cesare Zipelli, amico di vecchia data dello scrittore, ci risulta infatti che D'Arrigo, nel momento in cui concepì l'idea di scrivere il romanzo, avesse abbandonato completamente la lettura di testi critici o narrativi, proprio perché egli voleva sottrarsi a qualunque tipo di influenza; questo rifiuto della parola dell'Altro, unita all'ossessio-

Secondo quest'ottica intertestuale, dunque, possiamo enunciare la regola di apparizione del secondo tipo di metamorfosi: vi sarà metamorfosi mitica — o mitologica — nell'*Horcynus*, in tutti quei luoghi del testo in cui una rappresentazione narrativa (in genere la descrizione di un personaggio) offre all'analisi critica l'opportunità di stabilire dei rapporti di somiglianza con i due testi classici che abbiamo assunto come opere di riferimento<sup>6</sup>.

I due tipi di metamorfosi in tal modo individuati potrebbero essere definiti come due unità poste in reciproco rapporto da una relazione sintagmatica, ovverosia "una regola generale determinante le condizioni di apparizione [...] dei sintagmi"<sup>7</sup>, che potrebbe essere così enunciata: mentre la trasformazione si manifesta generalmente (ma non esclusivamente) al livello della storia o *fabula*, la metamorfosi come mito interessa unicamente l'intreccio o, per utilizzare ancora la terminologia genettiana, il *récit*. Detto in altre parole, se il primo tipo

---

ne dell'originalità, mostra perfettamente la problematicità della sua scrittura. Per D'Arrigo, non è tanto questione di scegliere i propri modelli, quanto di ricercare uno spazio d'invenzione che gli permetta di ricreare la propria parola senza che essa sia direttamente raggiunta dal *déjà dit*. Ciò non vuol dire che egli si sia completamente affrancato da qualunque influenza: è vero invece che D'Arrigo permette che la sua scrittura sia attraversata dagli echi e dalle risonanze della parola altrui, senza che ciò gli impedisca la costituzione di una propria cifra creativa originale. Si spiegherebbe in tal modo anche il fastidio spesso manifestato dall'Autore nei confronti della ricerca, da parte della critica, dei suoi possibili modelli. Ricerca che catalizzava l'attenzione sul contenuto, lasciando in secondo piano ciò che D'Arrigo considerava invece l'aspetto più innovativo della sua opera: il lavoro linguistico, vera operazione maieutica che fa nascere una lingua nuova — vettore di un'ideologia specifica — a partire dall'incrocio di linguaggi, stili e registri diversi. "Forse il modulo del 'ritorno' presente nella narrazione ha suggerito un legame con quel poema del ritorno che è l'*Odissea*, l'omerico *nostos*, e ha fatto trascurare l'approfondimento dell'indagine sull'aspetto più impegnativo e, credo, più importante: la nascita di una lingua, e — come ha scritto a proposito del mio libro Maria Corti — 'la coscienza che nelle parole è racchiuso il paradiso e l'inferno delle cose'" (S. Lanuzza, *Intervista con l'Autore*, in *Scill'e Cariddi. Luoghi di "Horcynus Orca"*, Acireale, Lunarionuovo, 1985, p.136).

<sup>6</sup> Gli accostamenti mitologico-metamorfici in *Horcynus Orca* sono, solo per fare qualche esempio: Cata / Dafne (che qui di seguito analizzeremo in maniera più approfondita), la madre di Sasà Liconti / Ecuba, e la coppia Caitanello / Aci e Acitana / Galatea (per non parlare degli echi epico-metamorfici emanati dal nome di Ciccina Circé).

<sup>7</sup> Traduciamo da O. Ducrot - T. Todorov *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 139.

di metamorfosi, quello cioè che si identifica col senso generale di trasformazione, può essere un ingrediente della materia narrativa e allo stesso tempo interessare il movimento del discorso, il secondo tipo, quello che si definisce come mitico o mitologico, resterà confinato al solo livello del racconto, senza produrre alcun effetto sulla *fabula*. Questa ripartizione della presenza metamorfica all'interno di *Horcynus Orca* produce una serie di conseguenze interpretative; infatti, grazie a tale regola sintagmatica, possiamo provare a istituire un paradigma interpretativo che consenta di prevedere le modalità di realizzazione del doppio gioco metamorfico. La posta in gioco ermeneutica di questo paradigma consiste nell'identificazione degli effetti prodotti dalla manifestazione differenziata dei due tipi di metamorfosi. Da un lato, infatti, la trasformazione di alcuni elementi narrativi condiziona lo svolgimento degli eventi, per cui le conseguenze concrete di tali cambiamenti si manifesteranno sul piano etico del romanzo. Dall'altro lato, invece, la metamorfosi mitologica che, come abbiamo visto, si suppone confinata al solo ambito formale, quello del discorso narrativo, toccherà solo la sfera estetica del romanzo, senza produrre effetti di sorta sul piano etico.

Sui due diversi piani, quello etico e quello estetico, si giocano dunque gli effetti disgiunti dei due tipi di metamorfosi, ed è a causa della specificità delle loro applicazioni che nasce la necessità di distinguere fra due tipi di metamorfosi: la metamorfosi mitologica e la trasformazione *tout court*.

L'utilità di questa proposta interpretativa può mostrarsi solo attraverso l'analisi del testo. Porteremo in esempio solo un paio di casi, uno per ogni tipo di metamorfosi. È ovvio che il repertorio non si esaurisce in tal modo, ma l'eshaustività del catalogo sarebbe in questo caso meno interessante di un'analisi che mostri la funzionalità di tale distinzione.

Cominciamo con la metamorfosi mitologica, prendendo in esame l'episodio della "babbicella" Cata.

Siamo all'inizio del romanzo. Il protagonista 'Ndrja Cambrìa è quasi giunto alla fine di un viaggio che lo ha portato da Napoli al Paese delle Femmine, all'estremità meridionale della Calabria; da questo punto egli può già intravedere Cariddi, il villaggio di pescatori nel quale è nato e cresciuto fino all'età di vent'anni. Il traffico marittimo abituale è stato completamente sconvolto dalla presenza delle Forze Alleate anglo-americane che si sono alloggiate nello Stretto. 'Ndrja ha appena fatto un incontro bizzarro con le femminote calabresi; queste

strane figure di donna, metà contrabbandiere, metà prostitute, che ancora all'inizio degli anni Cinquanta si potevano incontrare nel sud della Calabria, non sono solo un tocco di folklore che l'Autore ha voluto aggiungere alla sua storia. In effetti, esse divengono un vero e proprio personaggio collettivo indifferenziato (poiché di solito si spostano e appaiono in gruppo lungo tutto il romanzo) da cui, a volte, si distaccano alcune individualità che assumono un ruolo più o meno importante nella narrazione. È il caso di Cata e, soprattutto, di Ciccina Circé, la femminota magari che trasborderà 'Ndrja sulle coste siciliane, durante un viaggio notturno che si colora di *nuances* oniriche e mitiche, nel quale Ciccina riveste al contempo i panni del Caronte dantesco e della Sibilla classica.

Tuttavia, nell'episodio che analizzeremo, è Cata a essere interessata dal processo metamorfico del secondo tipo.

Il discorso narrativo, tenuto dalla voce del narratore eterodiegetico che riporta un ricordo del protagonista (l'incontro tra 'Ndrja e Cata è dunque un recupero analettico) introduce l'episodio sottolineando la sua natura di segno annunciatore di strani avvenimenti: le femminote, infatti, di solito non si spostano verso nord, poiché il loro sito geografico abituale è compreso tra il Promontorio delle Femminote (nome fittizio inventato da D'Arrigo, corrispondente all'attuale Bagnara Calabra) e lo Stretto, che esse attraversano sui "ferribò". Quindi, entrano in scena con uno scarto dalla loro rotta ordinaria e questa deviazione è sentita dal protagonista come un cattivo presagio.

Straviate così, come gabbiani, rondini marine e quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, e allora sono sempre avvisaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarla<sup>8</sup>.

Ora, ci sono due codici culturali ai quali il testo rinvia quando parla di voli di uccelli come segno di una spiacevole novità: al primo grado di lettura, attenendosi alle parole impiegate, viene subito da pensare alla superstizione popolare, poiché il discorso contiene il denominale "smorfiarla" (da "smorfia", che in italiano regionale indica l'interpretazione dei sogni da cui si trae un numero della lotteria, pratica che è tipica della cultura popolare meridionale)<sup>9</sup>. Più precisa-

---

<sup>8</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1994, p. 7; per comodità, da questo momento in poi i rimandi all'edizione citata saranno contrassegnati dalla sigla: HO.

<sup>9</sup> Etimologicamente "smorfia" viene da Morfeo, il dio del sonno.

mente, è il codice culturale arcaico di una comunità di pescatori calabresi e siciliani, che la voce narrante sembra condividere, alla stregua del narratore verghiano che adotta il codice etico-culturale fatto di proverbi, stereotipi e pregiudizi dei suoi personaggi.

Al secondo grado della lettura, il fatto che il volo degli uccelli possa costituire un presagio suscita, nel lettore più o meno colto, delle reminiscenze classiche: si pensa agli àuguri della letteratura latina che leggevano la volontà degli dei nella traiettoria del volo degli uccelli o nel suono del loro canto. Questa pratica divinatoria è uno dei *tópoi* più celebri della letteratura classica<sup>10</sup> e per questo motivo si potrebbe azzardare l'ipotesi che D'Arrigo, utilizzandolo nel suo romanzo sotto forma di superstizione popolare, fosse consapevole di praticare un'allusione più o meno esplicita a un elemento narrativo di origine classica.

Se insistiamo su questo punto è perché ci sembra che la ripresa di tale *tópos* contribuisca a evocare l'atmosfera classica che si dispiega dall'episodio successivo<sup>11</sup>, nel corso del quale il protagonista si imbatte nella "comarca" di femminote straviate e nella strana figura di Cata, circondata dalle sue compagne-ancelle e protetta da Giacoma, sorta di vestale ruffiana il cui racconto permetterà a 'Ndrja di apprendere la storia della bella femminota divenuta folle per amore.

Il classicismo di cui il testo è impregnato, introdotto dalla sezione di discorso appena citata, si manifesta in altri due luoghi, che ci interessano ulteriormente poiché rimandano alla metamorfosi.

Percorrendo "una spiaggia sterminata, silenziosa, bianca e accecante sotto il sole" (p. 8), 'Ndrja si ritrova improvvisamente davanti a un giardino di "aranciare", specie di cupo giardino nel quale penetra per mettersi al riparo dal sole.

Camminava lungo il boschetto, ancora con le scarpe in mano, e credette di sentire come un improvviso fruscio d'aria fra le foglie

---

<sup>10</sup> Si possono ritrovare àuguri e aruspici in Virgilio (la regina Didone ne fa un largo uso nel suo parossismo amoroso per Enea) o in *Ab urbe condita* di Tito Livio, per non citare che gli autori del periodo augusteo. Volendo risalire più indietro nel tempo, gli *Annales* di Ennio contengono ad esempio l'episodio celebre della fondazione di Roma da parte di Romolo e Remo, in cui il volo degli uccelli rivela che il favore degli dei è accordato al primo.

<sup>11</sup> Atmosfera classica e in più tragica: le femminote straviate suscitano dei presagi nefasti ("novità sempre dispiacenti"). Tuttavia notiamo *en passant* che la narrazione di questo episodio è condotta con un tono che mescola tragico e comico: il loro amalgama (o alternanza) è rappresentativo dello stile darrighiano.



secche, ma era invece qualcuno che gli faceva sordellino, con la labbra ad anello, per richiamare la sua attenzione; e di fatti, dietro al sordellino, una voce di femmina era sorta di là ad apostrofarlo: "A voi, marinaio con la barba... Una parola, una paroletta, permettete, sentite...". Qua parlano le arancie, era stato il suo primo pensiero. La voce, infatti, seppure d'intonazione tutta naturale e umana, [...] sembrò sgrovigliarsi, bassa e tenebrosa di segretezza, dalle parlanti radici di uno degli alberelli<sup>12</sup>.

È Giacoma, una femminotta che apostrofa il viandante rimanendo nascosta in mezzo agli alberi e presentandosi dapprima come voce che esce dalle radici di un albero. Questa immagine richiama naturalmente al lettore il celebre episodio dantesco di Pier della Vigna<sup>13</sup>. Siamo nel secondo girone del settimo cerchio, dove sono puniti i suicidi e gli scialacquatori. Il contrappasso dantesco, che segue sempre una logica implacabile, consiste qui, per coloro che hanno distrutto la loro condizione umana privandosi dell'anima, nella perdita del corpo, degradato in questo caso in oggetto vegetale. Vi è dunque una metamorfosi, poiché si tratta di un cambiamento di natura.

L'immagine dell'albero animato e, come in un *recto verso*, quella del corpo che si trasforma in elemento vegetale, è largamente presente in letteratura: lasciando da parte il mito di Dafne e Apollo<sup>14</sup>, che avremo modo di considerare tra breve a proposito di Cata, si potrebbe

---

<sup>12</sup> HO, p. 8.

<sup>13</sup> Cfr. Dante, *Divina Commedia*, *Inferno*, XIII, vv. 22-27: "Io sentia d'ogne parte trarre guai / e non vedea persona ch'el facesse ; / per ch'io tutto smarrito m'arrestai. / Cred'io ch'ei credette ch'io credesse / che tante voci uscisser, tra quei bronchi, / da gente che per noi si nascondesse". D'altra parte, l'accostamento tra i due episodi si giustifica anche attraverso l'analogia dei paesaggi; quello di Dante è così descritto: "un bosco / che da neun sentiero era segnato. / Non fronda verde, ma di color fosco ; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti " (vv. 2-5). Allo stesso modo, il boschetto di D'Arrigo è un intrico di rami e fronde, non vi è traccia di sentieri e, soprattutto, è immerso nell'oscurità: "Subito, al primo passo, lassotto era cupo d'ombre, tenebroso come per notte" (HO, p. 8). Ancora, la sensazione del *décor* inanimato che i versi danteschi evocano si proietta, nell'*Horcynus*, sull'insieme del sito: "Era come di piena estate, la sabbia e le pietrebambine bruciavano sotto i piedi, il cielo era azzurro e senza una nuvola, il mare mosso appena dal suo scintillio: nell'aria ferma, il rotolio delle onde lente alla riva pareva scendere dentro la marina...", *ibidem*. Un cielo vuoto, un mare immobile, delle "onde lente" e, soprattutto, quella parola "rotolio" che fa pensare più al movimento di una sostanza solida, inerte, che alla fluidità equorea.

<sup>14</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, I, 452-567.

porre *Horcynus Orca* all'estremità di un asse diacronico intertestuale il cui punto di partenza corrisponderebbe all'episodio virgiliano di Polidoro<sup>15</sup> e le cui tappe successive concernerebbero l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto<sup>16</sup> e la *Gerusalemme Liberata* del Tasso<sup>17</sup>.

Ovviamente, al contrario di Dante e del Tasso, D'Arrigo non parla di ferite inferte ad alberi che sanguinano: si tratta qui della ripresa di un'immagine, non dell'intero episodio.

L'apparizione di Giacoma in quanto voce che sembra uscire dalla vegetazione, letta come una citazione implicita del celebre episodio dantesco, serve a connotare questa figura romanzesca in maniera molto particolare: l'*aura* infernale che ne deriva fa della femminota una sorta d'anima perduta, una figura diversa dai personaggi benevoli che sostengono 'Ndrja nel suo viaggio.

Tutto questo indica che Giacoma, Cata e le sue compagne non sono altro che un ostacolo posto sul cammino del protagonista. In effetti, proseguendo la lettura dell'episodio, si scopre che lo scopo di Giacoma è offrire a 'Ndrja "la bella senza senno", perché egli possa portare a compimento l'opera interrotta dal marito della fanciulla, partito per la guerra senza deflorare la moglie<sup>18</sup>. Poiché il patto nuziale non è stato sancito dall'unione sessuale, Cata è come condannata a uno stato socio-ontologico ambiguo, per cui non è né ragazza né donna, e da ciò consegue la sua demenza<sup>19</sup>.

Si tratta in questo caso di una follia incantata e incantatrice, della quale 'Ndrja potrebbe restare vittima se accettasse l'offerta apparentemente disinteressata.

Sennonché il discorso si fa simbolico e ci fornisce una serie di indizi per percepire il pericolo al quale il protagonista si espone: ed è proprio per i sentieri dell'allusione, per la massiccia presenza di elementi intertestuali e metamorfici, che il simbolo trova la via verso la superficie del significante.

Con quel suo modo allusivo di pronunciarsi, mezza e mezza, dall'ombra, come dallo spiraglio di una porta o da dietro la grata di una

<sup>15</sup> Virgilio, *Eneide*, III, 26-45.

<sup>16</sup> L. Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 26-56.

<sup>17</sup> T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XIII, 38-45.

<sup>18</sup> "[...] morì senza gettare semenza, [...]. Oh, ma non sentiste che dopo tre giorni e tre notti, letto letto, Cata la lasciò che si potevano dire sorella e fratello?" (HO, p. 23).

<sup>19</sup> "[...] non era più né pesce né carne, né signora né signorina" (HO, p. 21).

finestra, la voce gli faceva lo stesso effetto di quella di una adescatrice, solfataria della cinta delle mura, *sirena* di bassoporta [...] <sup>20</sup>.

Cata e le sue sorelle non sono altro che l'incarnazione orcinusa delle sirene omeriche e, come queste, rappresentano un ostacolo da superare.

Al livello della *fabula*, è solo un episodio in cui, semplicemente, il protagonista incontra delle strane donne che se ne intendono in fatto di traghettaggi (in quanto contrabbandiere devono per forza conoscere tutti i modi, ufficiali e ufficiosi, di attraversare lo Stretto); esse gli forniscono infatti la preziosa informazione che è ormai impossibile raggiungere la Sicilia con i mezzi abituali. Tutti i "ferribò", i traghetti, sono stati affondati dagli Alleati, la pesca è proibita in tutto il Mediterraneo e non ci sono più imbarcazioni di nessun genere. Solo questo: un'informazione, benché preziosa, sembra essere l'unico risultato concreto dell'incontro.

Ma il discorso narrativo, proiezione del punto di vista del personaggio principale, si fa strumento di rivelazione, presentando il protagonista come un novello Ulisse che cerca di ritornare in patria, in mezzo a innumerevoli pericoli sconosciuti che potrebbero compromettere il proseguimento del cammino. A meno che non si sappia scorgere la verità dietro l'apparenza degli eventi; d'altra parte, il narratore omogeneo alla cultura popolare, di cui si parlava a proposito del volo degli uccelli, ci ha avvertiti circa l'utilità di "smorfiare" i fatti per indovinarne la significazione.

Se le femminote sono ben presto smascherate dal discorso e dal protagonista in quanto sirene incantatrici, l'esca che gettano a 'Ndrja sotto forma di offerta sessuale (il corpo di Cata) è lanciata in maniera tanto accorta che ci vorrà un po' di tempo prima che il protagonista possa avvertire il pericolo di sviamento che si cela dietro un diversivo apparentemente così piacevole e innocente.

In effetti, anche le metamorfosi di Cata (poiché ve n'è più d'una) rilanciano le indicazioni oblique, disseminate nel testo dal discorso narrativo, che mirano ad attirare l'attenzione del protagonista segnalandogli la minaccia. Gli indizi testuali mostrano che Cata non è un essere normale. A tal proposito, il testo è elusivo, poiché non ci dice direttamente quello che è; al contrario, per litote il *récit* sottolinea ciò che ella non è. Apprendiamo che è "la negazione di una femminota";

---

<sup>20</sup> HO, p. 9.

che non è né donna né ragazza. Cata è un ossimoro, qualcosa che in natura non esiste: una vecchia ragazza o una donna-bambina.

[...] d'un verso pareva una ancora acerba che si figurava a femmina fatta, e d'un altro verso, una grande che si facesse a pargoletta, e pareva che in questo ci fosse qualcosa di ugualmente vero, come non fosse ancora tutta spigata, ma pure come fosse maturata tanto, che di più non poteva<sup>21</sup>.

Questa condizione antitetica rilevata dal discorso è una sorta di *impasse* esistenziale nella quale la "babbicella" Cata, "fata e fatata", è rimasta prigioniera: l'articolazione tra i due poli giovinezza / età matura è apparente, poiché l'ossimoro indica la sospensione tra due opposte condizioni vitali che dovrebbero essere contigue e transitorie, e che in lei sono invece giustapposte in maniera definitiva.

Poiché il suo stato civile è stato smentito dalle circostanze, Cata ha perduto la sua umanità diventando una specie di mostro fantastico. La metamorfosi naturale della fanciulla in donna non ha avuto luogo, condannandola irreversibilmente alla fluttuazione (fittiva, ovviamente) tra regno umano, vegetale e animale.

Infatti, prima effettuare la sua *performance* metamorfica in albero (regno vegetale), Cata appare sulla scena come un uccello ("Fronde e foglie si mossero nel boschetto, come se ci sbattesse contro le ali un uccello che volava fuori di lì", p. 11) e ne esce svanendo come un vero e proprio miraggio<sup>22</sup>. Il suo corpo è solido e liquido allo stesso tempo, le sue membra passano da uno stato all'altro, metamorfosandosi<sup>23</sup>.

Uccello, miraggio, sirèna inebetita, Cata non incanta con la sua voce, come le sue sorelle; non può nemmeno impiettrire con lo sguardo: al contrario, la fissità degli occhi e il suo "sorriso terribile e beato" sono gli indizi che mettono in guardia 'Ndrja contro il suo potere di fascinazione, totalmente dovuto alla bellezza dei tratti de-

<sup>21</sup> HO, p. 13.

<sup>22</sup> "[...] s'inoltrò dondolandosi nell'ombra, che da lì in poi sembrava scavarsi profondamente sotto gli alberelli, e sparì laddentro, leggera e silenziosa, senza nemmeno un fruscio di fronde stavolta, e subito divenendo inesistente come un'apparizione di mezzogiorno" (HO, p. 16).

<sup>23</sup> "Poi lei, confusi insieme respiro, sospiro, resospirò profondamente come uscisse di catalessi: il busto le si sciolse dentro il corpetto, riprese subito in faccia quel bianco squaglio di zucchero, tornò lei, col suo sorriso strano, terribile e beato." (HO, p. 15).

licati e puri, alla finezza della sua *silhouette* sottile ed elegante, che la rendono tanto diversa dalle altre femminote. 'Ndrja può superare questa prova solo resistendo alla tentazione di avere un rapporto sessuale con la superba femmina che gli viene offerta. Perché la demenza è contagiosa e si può trasmettere per contatto. Oscuramente, egli comprende che il possesso del corpo di quest'essere ibrido gli è proibito.

Tuttavia, fino a questo punto del racconto, la tangenza tra la natura umana di Cata e le sue trasposizioni animali o fantasmatiche si manifesta, sul piano della narrazione, solo al livello analogico: il "come" che regge le similitudini attraverso cui vengono connotati i suoi atti blocca gli scarti trasformativi della sua natura ineffabile e li fissa al livello della descrizione. D'altro canto, laddove essa si manifesta, la metamorfosi sostituisce l'immobilismo analogico della descrizione con il dinamismo di una trasformazione che è vera solo al livello del discorso narrativo e che cambia la descrizione in rappresentazione.

In quel momento, la bella senza senno riapparve sotto gli alberelli: si era sciolta le trecce e i capelli ora le incorniciavano il viso che usciva dall'ombra più pallido ancora del suo naturale. S'appoggiò con le spalle a uno degli alberelli, che era non più alto di lei, e allora diventò come uno di quei tronchetti e parve che rami e fronde e bottoncini spuntassero da lei, dalla sua testa, dalle sue braccia e spalle. Si alzava sulla punta di un piede, sollevando l'altro in avanti, e tendeva un braccio come per raggiungere le fronde più alte, senza però mai afferrarle. Sembrava, a guardarla, che fosse quello il posto suo naturale: in un giardino, a giocare con le fronde, fra i profumi misteriosi di quei frutti *a lei somigliantissimi*, di una freschezza inebriante che penetra persino i pensieri, *eppure con qualcosa di imbalzamato*, come profumi, non di frutti sull'albero, ma di *essenze sigillate in un'ampolla*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> HO, p. 28. Mettiamo in corsivo i segmenti che connotano Cata come creatura fuori del comune: il suo corpo sembra composto della stessa sostanza vegetale del bosco e, allo stesso tempo, quel "qualcosa di imbalzamato" le conferisce l'aspetto di una bambola, così come le "essenze sigillate in un'ampolla", opposte ai frutti dell'albero, caratterizzano la sua natura di donna inautentica ricreata *in vitro* da un apprendista stregone. In effetti, è anche possibile che l'istanza descrittiva autoriale sia stata in qualche modo influenzata dall'arte figurativa e plastica, avendo D'Arrigo esercitato a lungo il mestiere di critico d'arte. Al momento di attribuire tale spessore icastico al personaggio, l'autore potrebbe aver avuto in mente il celebre gruppo marmoreo raffigurante Dafne e Apollo del Bernini: Cata si scioglie i capelli, il suo pallore ricorda quello del marmo, solleva le braccia tendendole verso i rami; tutto il

Cata, novella Dafne, si trasforma in “aranciara”. La fama del mito ovidiano consente a ciascuno di rintracciarne le risonanze in questo brano e allo stesso tempo di supporre nell’autore la coscienza di tale rapporto intertestuale. Inoltre, D’Arrigo avrebbe potuto utilizzare la tradizione letteraria come materiale per una similitudine elegante, da scrittore colto quale egli è; ma fa di più, riscrivendo una metamorfosi secondo il modello ovidiano. Farebbe fede a tal proposito l’uso del verbo “diventò”, che ha l’effetto di imprimere il movimento a quella che sarebbe stata una similitudine statica, se egli avesse semplicemente detto “era come uno di quei tronchetti”. Avrebbe così sottolineato lo statuto ontologico di Cata in quanto creatura silvestre, consegnandoci una sorta di fata dei boschi. Ma l’impiego del verbo “divenire”, innescando il movimento metamorfico, rivela che l’accento è posto sull’azione del personaggio (ciò che ella fa) e non sulla sua essenza (ciò che ella è). Da cui la necessità, per il lettore, di non abbandonarsi all’interpretazione simbolica immediata di Cata, cosa che condurrebbe alla fata silvana, ma di rispondere invece alla malizia letteraria dell’autore con altrettanta malizia interpretativa. Il discorso narrativo non è mai innocente e non bisogna immaginare un autore naïf che sceglie le parole senza una precisa intenzione rappresentativa.

Se l’accostamento formale tra Cata e la Dafne ovidiana, pur plausibile, sembra tuttavia estrinseco, aggiungiamo una considerazione di ordine tematico. Cata e Dafne si assomigliano anche per l’importanza che la verginità riveste nei loro destini e nel loro statuto narrativo, tenendo ovviamente conto delle differenze. Per Cata, in effetti, la verginità è una sorta di maledizione che la colpisce impedendole la felicità coniugale. Preservare la sua purezza non è una scelta, è una fatale costrizione che le fa perdere la ragione e che la condanna all’astrazione ontologica, cosa che, paradossalmente, le conferisce spessore narrativo contribuendo a definire il suo ruolo in rapporto al protagonista. Per quel che riguarda Dafne, non è necessario forse ricordare che il suo desiderio di verginità eterna<sup>25</sup> è la fissazione che causa la sua perdita, ovvero la perdita della sua natura umana; si tratta in questo caso di una scelta

---

suo atteggiamento forma un’immagine plastica che può richiamare la statua del Bernini. E volendo reperire altri equivalenti figurativi, si potrebbe citare il *Paysage à deux figures* di Picasso, del 1908, in cui si ritrova la stessa fusione (simmetricamente raddoppiata nel quadro) del corpo umano con l’albero.

<sup>25</sup> “‘Da mihi perpetua, genitor carissime’, dixit / ‘virginitate frui. Dedit hoc pater ante Dianæ’” (Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 486-487).

e non di una condanna, certamente, ma da ciò dipende il suo destino, cioè la sua metamorfosi: "Fer pater, inquit, opem! Si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram!" (vv. 546-547)<sup>26</sup>.

D'Arrigo ha quindi scelto di fare di Cata la protagonista di una metamorfosi dal sapore mitologico. Non si tratta ovviamente di una metamorfosi *stricto sensu*. Cata, nella realtà, non è cambiata. Non ha subito una trasformazione, né fisica né psicologica. Nel momento in cui pare diventare un elemento del giardino di aranci, appoggiandosi al tronco che si trova dietro di lei in modo tale che i "bottoncini" dell'albero sembrano crescere direttamente dalla sua carne, ella è sempre la "bella senza senno" dell'inizio, fata perduta nel bosco dei suoi sogni e dei suoi ricordi. Al livello della storia, questo dettaglio della rappresentazione non produce conseguenze e non genera alcun evento. Ma il *récit* si piega alle esigenze del mito metamorfico e forma un'ansa nella quale il lettore può trovare la chiave per decifrare il simbolo.

Abbiamo detto che la funzione narrativa delle femminote è leggibile come segno ipertestuale e che esse incarnano lo stesso pericolo delle sirene omeriche per Ulisse. Ora, invece di cantare (a differenza delle sue compagne che mettono in scena lo spettacolo melodico del "tribolo" per i ferribò affondati) una di loro gioca silenziosamente con le fronde di un arancio, guarda 'Ndrja negli occhi con fissità e insistenza fastidiose, per scomparire ogni tanto tra gli alberi. La metamorfosi mitica che la riguarda serve a renderla irreale, quasi magica, sicuramente inquietante. Ciò giustifica il sospetto di 'Ndrja che la bella scervellata possa costituire un pericolo e gli fa prendere la decisione di vietare a se stesso di approfittare dell'offerta sessuale.

'Ndrja non sarà la vittima di queste donne bizzarre: si separerà da loro senza aver accettato il commercio sessuale che Giacoma gli ha proposto, poiché la seduzione magica esercitata dalla bellezza "senza senno" di Cata l'avrebbe probabilmente paralizzato per sempre e gli

---

<sup>26</sup> Rosalba Galvagno ha letto la metamorfosi di Dafne come il risultato di una fissazione in senso psicanalitico, come una figura della castrazione femminile: "Cette assimilation de la métamorphose végétale de Daphné à une pétrification n'est pas sans raison : toute métamorphose, en effet, n'est que la fixation au fantasme fondamental, [...], qui peut conduire un Sujet soit à la fuite, soit — paradoxalement — à la paralysie. [...] Elle [Daphné] préfère payer d'une métamorphose le refus du désir; au lieu de s'assujettir au désir de Phébus, elle choisit de sacrifier son être à une autre jouissance, celle de son idéal divin: Diane" (R. Galvagno, *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995, pp. 21-22 ).

avrebbe fatto dimenticare il proposito di raggiungere la Sicilia. Il racconto, per continuare, ha bisogno di fornire al protagonista gli indizi che gli consentano di prendere coscienza dei pericoli d'incantamento impliciti nella proposta delle femminote e di rivelare così la loro natura di maghe-sirene che esercitano la funzione di ostacoli. Ciò avviene, per l'appunto, anche mediante il tipo di metamorfosi che abbiamo definito mitologica.

Eppure, se non venisse inserita all'interno di questa fitta trama di segni ipertestuali, essa potrebbe non fornire alcun tipo di soccorso ermeneutico: presa in se stessa, la rappresentazione metamorfica di Cata riveste un puro valore ornamentale e resta un accessorio decorativo che il lettore può anche non riconoscere. La sua funzione puramente estetica, in fondo, serve a mostrare un procedimento di scrittura che opera mediante la disseminazione, nel testo, di una serie di allusioni letterarie che sono altrettante sottili provocazioni rivolte alla cultura di chi legge. Un atteggiamento tanto più elitario quanto esso permette solo ai più colti di godere delle sapienti sfumature letterarie di una scrittura che seleziona in tal modo la cerchia eletta dei suoi destinatari ideali, lasciando al contempo per tutti gli altri una possibilità di ricezione a diversi livelli.

Nel caso del tipo più generale di metamorfosi, la trasformazione, l'analisi conduce ad esiti ben diversi. Intanto bisogna fare una precisazione. Quando si parla di cambiamento di qualcosa o qualcuno, in *Horcynus Orca*, è necessario tener conto di un particolare aspetto diegetico: la narrazione, nel romanzo, è quasi sempre condotta secondo il punto di vista del suo personaggio principale. La realtà narrativa è come filtrata dallo sguardo soggettivo di 'Ndrja, la sua coscienza passa al setaccio tutte le informazioni relative al reale, determinando un'opposizione tra questa soggettività invadente e l'oggettività della realtà materiale e concreta del mondo di finzione che l'autore ha creato attorno al suo protagonista. Questa opposizione è semanticamente produttiva, poiché ingenera la *significance*<sup>27</sup> del testo. La lettura

---

<sup>27</sup> "Significance", secondo il senso che E. D. Hirsch Jr. ha dato a questo termine in *Validity of Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967. Secondo lo studioso, la "significance" si contrapporrebbe alla "significazione" nella misura in cui la prima si riferisce all'intenzione dell'autore (il senso che egli ha voluto dare al suo racconto), mentre la seconda mette in relazione questa intenzione con le modalità di ricezione di un lettore che costruisce il senso del testo in base alle sue competenze, il suo gusto, la sua prospettiva, etc.



ermeneutica ne deve tener conto, nel senso che l'analisi della trasformazione di un aspetto del "reale fittivo" deve costantemente rapportarsi alla coscienza del protagonista. 'Ndrja interpreta la realtà che lo circonda in maniera univoca: la sua è una mistificazione a senso unico, poiché essa consiste nel negare, più o meno esplicitamente, qualsiasi cambiamento, in corso o già avvenuto. Il protagonista preferisce fingere di non vedere che il mondo che egli ritrova al suo ritorno dalla guerra ha subito una trasformazione irreversibile. Durante il suo *nóstos* egli è sottoposto ad un duro tirocinio, consistente nella serie di metamorfosi che si dispiegano sotto i suoi occhi con lo scopo di dimostrargli che il mondo da lui creduto ancora sano è, in realtà, un malato terminale. Il solo rimedio che egli riesce a trovare non è che un palliativo; 'Ndrja finge di non accorgersi delle trasformazioni eclatanti che hanno interessato persone a lui note, un paesaggio familiare, un codice morale atavico sul quale un'intera comunità fonda la sua esistenza secolare. Al contrario, egli si rifugia nella *rêverie* o nel ricordo, che gli offrono una consolazione temporanea e l'illusione della salvezza. Ma la perdita del mondo dell'infanzia non è evitata, solo rinviata e 'Ndrja sarà ben presto costretto a prenderne atto.

Ci sono molti elementi narrativi che potrebbero essere posti sotto esame per evidenziare i meccanismi di funzionamento della metamorfosi: i personaggi, il paesaggio e soprattutto le parole sono soggetti a cambiamenti, variazioni d'attributi e slittamenti di significato che spesso conducono a veri e propri ribaltamenti interpretativi. Ciccina Circé, Caitanello Cambria, don Luigi Orioles: sono tutti protagonisti di repentine trasformazioni, inquietanti voltafaccia, colpi di coda improvvisi che rivelano un'indole insospettabile. 'Ndrja è come circondato da elementi, personaggi ed esseri metamorfici, dall'insidioso scill'e cariddi percorso da correnti che ne mutano costantemente la superficie, alle femminote il cui vero mestiere sembra quello di stupire con la loro bizzarria e imprevedibilità; dalle fere, delle quali si può dire tutto e il contrario di tutto, a seconda che le si chiami fere o delfini, all'Orca, che sembra un monolitico simbolo di morte e che poi invece ritroviamo dispensatrice di manna-cicirella, e quindi di vita: presentata dapprima come Morte immortale, finisce per essere banalmente scodata e uccisa dalle fere come qualunque altro onesto e normale verdone.

In realtà, percorrendo il testo con un occhio più attento a captare ogni più impercettibile mutamento di forme, ci accorgiamo che anche nei luoghi meno sospetti della narrazione capita di imbattersi in prodigiose trasmutazioni.

Consideriamo per esempio il capo del villaggio.

L'episodio del "finimondorioles" (incrocio fecondo che sintetizza la fine di un'epoca e di una comunità, incarnata dal capovillaggio) si situa in chiusura di romanzo. 'Ndrja e gli altri pellisquadre si trovano sullo Sperone, il promontorio che domina lo Stretto, subito fuori Cariddi. Guardano lontano, verso la linea del "duemari", dove l'orca morente, scodata dalle fere, produce gli ultimi, atroci guizzi vitali. È in questo preciso momento che i pescatori concepiscono l'idea di impadronirsi della carcassa del pesce mostruoso per rivenderne la carne in città. Intanto, vengono raggiunti sul promontorio da Sànciolo, il losco tuttofare del Maltese; lo scagnozzo propone a 'Ndrja di partecipare, dietro il compenso di mille lire, ad una regata organizzata dagli Alleati e lascia altresì capire che 'Ndrja è entrato nelle grazie del Maltese.

È il momento della resa dei conti, per il giovane reduce. Lo sconvolgimento causato dalla guerra si mostra alla cruda luce del sole; la presa di coscienza da parte di 'Ndrja non è immediata, tant'è vero che occupa ben trecento pagine, ma è infine completa e non lascia più spazio alle illusioni. È anche il momento in cui il discorso narrativo travolge la *fabula*, poiché tutta l'attenzione si concentra sull'interiorità di 'Ndrja, mentre accadono ben pochi eventi. Come in un *ralenti* onirico, ogni atto, ogni parola provoca un'espansione esorbitante del discorso, facendo estendere in maniera inusitata il punto di vista di 'Ndrja il quale, alla sua solita tendenza alla comparazione tra persone, eventi e ricordi, aggiunge l'esigenza di analizzare e interpretare ciò che avviene sotto i suoi occhi. Ma, stavolta, la pratica di istituire analogie o identità tra la realtà odierna e quella del passato, attività rassicurante alla quale si era consacrato per non dover riconoscere i cambiamenti ormai in atto, non funziona. Ciò che egli vede adesso è l'innegabile differenza tra il mondo pre-bellico e quello che si mostra agli occhi del reduce. Il carattere incontestabile del cambiamento proviene dal fatto che la trasformazione ha raggiunto un elemento fondamentale e rappresentativo del suo mondo: il capo del villaggio, don Luigi Orioles.

Il pesce comincia a puzzare dalla testa<sup>28</sup>. Fintantoché la corruzione

---

<sup>28</sup> "Perché il pesce, di là comincia a puzzare, dalla testa, e figurarsi lui, quel gran pesce là, don Luigi: lui doveva fatalmente puzzare il doppio di un altro, doveva fatalmente puzzare anima e corpo, lui, [...] e si era alterato là, in testa, si era alterato, tuttuno, anima e corpo" (HO, p. 1033).

sembra concernere solo la periferia o i margini di quell'organismo che è la comunità, si potrebbe pensare che la fine non sia ancora giunta. Ma quando il male non è più in posizione liminare e ha raggiunto invece gli organi vitali, non c'è più spazio per la speranza di salute. Don Luigi, esempio dell'integrità morale, della sana tradizione, delle regole e dei valori della comunità, è passato dalla parte del nemico, abdicando al suo ruolo di "testa di diamante", di garanzia di continuità con il passato.

L'ultimo, clamoroso cambiamento che si mostra agli occhi di 'Ndrja non lascia più spazio a dubbi consolatori.

[...] Bastava pensare che lo spasimo che si sentivano per quel daffare d'orcagna, gli veniva dal fatto che non erano più loro, più quelli della barca, ma erano questi, questi che perlomeno in pensieri, si erano già bell'e alterati: e alteratisi, non si erano forse alterati in primis da questo, dalla barca, dal daffare di barca, sia per mano e sia per mente?<sup>29</sup>.

Don Luigi e gli altri pellisquadre si sono alterati. Ora, *alter*, la radice latina del verbo "alterarsi", significa "l'altro fra due". In questo caso, l'alterazione consiste nel passaggio da uno stato ad un altro che è concepito come il contrario del primo. E il contrario del pellesquadra è il "riattere", cioè un rivendugliolo di città che smista il pesce sul mercato cittadino. Il desiderio dei pescatori di fare un commercio lucrativo con la carcassa dell'orca segna la dissoluzione del codice deontologico della comunità, la perdita dei suoi valori: l'economia di sussistenza del villaggio viene così esposta alla contaminazione da parte dell'economia urbana e dal lavoro manuale ("daffare di mano") si passa agli affari commerciali ("daffare per affare"), con il conseguente tradimento di quell'onesta attività tradizionale che sta alla base dell'identità stessa dei pellisquadre<sup>30</sup>.

L'alterazione di don Luigi e dei suoi colleghi si iscrive in quel più ampio processo di "straviamento" inaugurato, ad apertura di romanzo, proprio dall'episodio delle femminote straviate. Il loro spostamento

<sup>29</sup> HO, p. 1049.

<sup>30</sup> "Col daffare che venivano a pigliarsi con la carogna dell'orcaferone, anzi con l'oceanica orca orcinusa, con quel tremendo essere dell'altro mondo, con la stessa Morte marina, [...] potevano dire di darsi il loro daffare di sempre, [...] di pellesquadra contro fera, contro quel nemico d'ogni giorno? [...] Come potevano dirlo se dall'origine non avevano visto altro che l'affare sotto il daffare? Non daffare per daffare, ma daffare per affare..." (HO, p. 1150).

geografico, “segno di una novità dispiacente”, trova qui il suo *pendant* morale nel solco che si scava tra i pellisquadre e il loro mestiere tradizionale, nell’allontanamento della barca.

La perdita dei valori su cui si fondava il microcosmo cariddoto è rappresentata quindi dall’alterazione-deformazione<sup>31</sup> di don Luigi, uomo imparziale, trasparente, la cui dirittura morale si è sempre manifestata attraverso un atteggiamento posato e il modo di parlare “spartano”. La sua trasformazione in qualcun altro passa appunto per il cambiamento degli attributi che definiscono il suo carattere.

Si comincia con l’occhiolino. Rispondendo a Sànciolo, che ha fatto loscamente allusione al debole che il suo capo avrebbe per ‘Ndrja, l’ex marinaio incrocia lo sguardo di don Luigi e si accorge, sgomento, che l’anziano pescatore gli sta facendo l’occhiolino.

[...] perché, si domandava e diceva, era mai concepibile un Luigi Orioles che faceva l’occhiolino? [...] Ma allora veramente si era rivoltato il mondo? Lui, don Luigi, quella lastra di ghiaccio, quella testa di statua marmorina, quella testaricca, ricca mente pensante, sempre franca netta inflessibile spassionata leale spartana, lui, [...] uscirsene con l’occhiolino, con quel segno muto d’armimbrogli, [...] più femminile che maschile...<sup>32</sup>.

Questo gesto, inusuale in don Luigi, è il primo segno che il mondo si è “rivoltato”<sup>33</sup>: il capo del villaggio perde la sua tempra leggendaria assumendo pose femminine in contrasto stridente con il suo ruolo di guida, “sino al punto di abbassarsi i pantaloni davanti a quell’infamone” (p. 983). Subito dopo aver perso la sua mascolinità (cosa che lo trasforma in “femminomo”, razza aborrita il cui principale rappresentante è il Maltese), don Luigi perde anche un altro suo attributo fondamentale: l’eloquenza. Egli ha appena estratto il suo fazzoletto bianco, segno che è in procinto di tenere un discorso serio e importante; ma,

<sup>31</sup> Il racconto sottolinea varie volte la deformazione fisica (e dunque morale) di don Luigi; cfr., per esempio, il momento in cui la sua statura sembra ridursi o restringersi (“e fu ora, a questo punto, proprio nel vedere che don Luigi, sotto i suoi occhi, sotto i suoi soli occhi, precisamente, aveva l’aria come si rimmignonisse sempre più di figura, anzi di statura, tutt’in contempo di fuori e di dentro”, HO, p. 1129); è forse superfluo aggiungere che questo rimpicciolimento è solo un’impresione del protagonista e che la narrazione è qui orientata dal suo punto di vista.

<sup>32</sup> HO, p. 969.

<sup>33</sup> “E non c’era niente da dire, eccetto quello, che il mondo doveva essersi veramente rivoltato se don Luigi se ne usciva pure lui con l’occhiolino...” (HO, p. 970).

al posto delle parole dure e dirette che 'Ndrja si aspetta di udire, il pellesquadra produce un penoso balbettio accompagnato da un atteggiamento mellifluido. È la perdita della parola limpida e chiara che caratterizzava non solo il capo del villaggio, ma anche tutta la cultura di cui egli è portavoce. Si è appena avverato ciò che il guardiamarina Monanin aveva detto, qualche centinaio di pagine addietro, a 'Ndrja e Crocitto che usavano la parola "fera" per designare il delfino: "voi non avete una lingua, non avete nessuna lingua"<sup>34</sup>. Il parlare franco, netto, leale, "spartano" della comunità di pescatori è scomparso. L'atteggiamento è cambiato, il modo d'esprimersi pure<sup>35</sup>. Inutilmente Caitanello, in un soprassalto d'orgoglio, griderà a Sanciolo: "a Messina potete fare confusione di lingue, [...] con tutti 'sti eserciti che ci stanno [...]. Qua no però, [...] qua ancora le lingue non s'imbrogliarono" (p. 1016); la verità è un'altra: la guerra ha confuso tutto, colpendo al cuore la comunità, e anche la lingua dei Padri non funziona più. La *débâcle* è dunque completa.

... quelle parole, [...] gli facevano un effetto come di disastro e morte di tutti e desolazione grande a Cariddi, un effetto che nemmeno se fosse stata la fine del mondo. E se non era la fine del mondo, era comunque quel finimondo di guerra, ed era per 'Ndrja come se del finimondo [...] lui si rendesse conto solo ora, solo qua, ora, a Cariddi, [...] che era tutto il mondo per lui<sup>36</sup>.

La delusione di 'Ndrja non deriva dal fatto che don Luigi si sia ridotto a chiedere un favore al Maltese, perché anche lui aveva avuto la stessa idea: il problema è il modo in cui egli sollecita il favore, il tono "al femminile" che usa. Come se non bastasse, don Luigi ha prostituito 'Ndrja, accordando la sua partecipazione alla regata in cambio dell'arenamento dell'orca sulla spiaggia di Cariddi. Ma non si tratta di un semplice scambio di cortesie, poiché egli chiede l'aiuto del Maltese come prova del suo amore per 'Ndrja. 'Ndrja venduto, come fosse carne di fera, dal nuovo don Luigi riattere; 'Ndrja che perde,

<sup>34</sup> HO, p. 233.

<sup>35</sup> Il balbettio e l'occholino si fondono in una sinestesia che moltiplica la loro gravità, sanzionando la perversione recente della "testaricca" del villaggio: "... la voce di don Luigi gli faceva ora un senso simillimo a quello che gli aveva fatto l'occholino: simillimo, ma in peggio [...], perché quel tic snaturato [...] si ripeteva più snaturato ancora, perché ora l'occholino lo faceva con la voce, e questo significava che era vizio ormai" (HO, p. 1010).

<sup>36</sup> HO, p. 1022.

anche lui, la sua mascolinità, poiché adesso lo chiamano 'Ndrjuzza, un diminutivo infamante che gli fa cambiare sesso<sup>37</sup>. Morte, distruzione, fine del mondo: e la voce alterata di don Luigi, il farfugliamento con cui egli cerca di formulare la domanda risuonano come una campana a morto, eco funebre dello schianto di un mondo che muore nella voce e nello spirito deformati di un irriconoscibile don Luigi<sup>38</sup>.

'Ndrja ha capito, ma non ha ancora accettato la fine del suo mondo. "Non è giusto", comincia a dirsi, e ripete questa frase, come un bambino imbronciato cui abbiano sottratto il giocattolo preferito. Impiega un intero paragrafo<sup>39</sup> per riconoscere la perdita, scandendo la sua presa di coscienza con l'anafora di questa frase ripresa per sedici capoversi successivi, come se lo "sdillabbramento" della voce di don Luigi avesse contaminato anche il suo animo. Poi, 'Ndrja crede di aver trovato una via d'uscita: se il male proviene dall'alterazione, allora la sola possibilità di salvezza, per la comunità, consiste nel ricondurre i pescatori "straviati" sulla buona strada. Egli è certo che con una terapia adeguata il male sarà sconfitto; ecco perché propone ai pellisquadre di comprare una barca con il denaro che guadagnerà partecipando alla regata. La degradazione che ha contagiato il villaggio (gli abitanti, mancando il cibo, si sono dedicati alla pratica disonorevole di mangiare l'indigesta carne di fera) potrebbe sparire se solo i pescatori avessero la possibilità di tornare a praticare il loro mestiere. Riprendendo la pesca, tutto sarà come prima e il cambiamento irreversibile verrà scongiurato.

La delusione di 'Ndrja è grande alla risposta che egli ottiene da don Luigi: "si fece lontana la barca, 'Ndrja". Il ritorno al "bell'onesto del loro mestieruzzo" è impossibile, poiché gli abitanti di Cariddi non lo desiderano più. I guasti sono troppo grandi, non si torna più indietro<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> "Ecco dove stava la differenza: don Luigi, quello che pensava di domandare al Maltese, lo portava come una prova d'amore, [...] lo portava quasi come una richiesta puttanesca, perché [...] là chi faceva la parte a femmina era lui, non il Maltese, là era lui che domandava e il Maltese che dava [...]. 'Ndrja invece, quello che pensava di domandare al Maltese lo concepiva non come prova, alla femminina, ma come favore, al mascolino, lo concepiva, sarebbe a dire, come favore per favore" (HO, p. 1018).

<sup>38</sup> "[...] Luigi Orioles, l'uomo che ai suoi occhi, dal mondicello di Cariddi, aveva impersonato le cose più riconoscibili del grande mondo, e ora invece, ne impersonava le cose più irriconoscibili" (HO, p. 1022).

<sup>39</sup> La sequenza occupa le pp. 1025-1031.

<sup>40</sup> "[...] il suo parlare o più precisamente il soggetto del suo parlare, la palamitara,

“S’è fatta lontana la barca”, ripetuto undici volte da don Luigi<sup>41</sup>, è la ritmica risposta all’iterazione del “non è giusto” di ’Ndrja, e suona come la puntuale conferma che ogni rivolta contro l’avvento del nuovo senso della realtà è inutile.

A questo punto, si verifica un’altra trasmutazione, stavolta linguistica. L’alterazione degli uomini e dei codici di comportamento raggiunge anche la barca: la metamorfosi delle persone si comunica alle parole e, per assemblaggio paronomastico, la barca diventa bara. Il mezzo di sussistenza, dunque strumento vitale, si trasforma in sepolcro. D’altra parte, questa transizione non è inconcepibile, perché la barca “si può dire gli fa da culla e bara al pellesquadra e non solo metaforicamente parlando, per il fatto che lassopra si comincia, e lassopra, laddentro si finisce, [...] non la pensavano più la barca, non pensavano più, in altre parole, che era come se il loro passaggio sulla terra si svolgesse per mare, in barca, né che era come se il vaeviene di barche fra mare e terra era lo stesso vaeviene fra la vita e la morte” (p. 1054).

Lo “sdillabramento” della parola e la sua metamorfosi costituiscono il detonatore che provoca l’esplosione del senso e la presa di coscienza del protagonista.

“Bar... cabar... abar... a” al punto dove cioè, dalla barca cavava la bara. ’Ndrja, [...] ne presentì quasi catastroficamente lo spirito per una sensazione improvvisa come un’ondata di gran calore prima e poi di freddo insopportabile come di morte che gli invase il cuore: e con questa, con questa *riprovò quella sensazione che una volta venuta, non lo aveva lasciato più, che era come se tutto quello che succedeva, fosse già successo per lui*, ma la riprovò ora come se quello che succedeva fosse oramai definitivamente e senza scampo successo<sup>42</sup>.

La barca si è trasformata in feretro e il cadavere di un mondo e di una cultura, giunti alla fine della loro storia, ha trovato la sua tomba.

Lungo tutto il romanzo, la sensazione di morte, al pari delle parole e delle frasi, si è ripetuta in anaforica ricorrenza per ’Ndrja. Il presentimento dell’avvenuto travimento l’ha seguito fin dal suo arrivo sullo

---

la barca, il mezzo, lo strumento del loro mestieruzzo, ormai non li intrigava più nemmeno lontanamente, anzi il termine stesso, palamitara, non aveva più nessunissimo senso per loro, come fosse termine di qualcosa che non avevano mai visto” (HO, p. 2051).

<sup>41</sup> Cfr. HO, pp. 1081-1098.

<sup>42</sup> HO, p. 1115; corsivo nostro.

Stretto di Messina. Cata, le femminote, Sasà Liconti, Ciccina Circé, lo scardellino e quasi tutti i personaggi che 'Ndrja ha incontrato nel corso del suo viaggio glielo avevano annunciato. Egli sa già ciò che lo attende al villaggio, ma ha rifiutato, fino a quel momento, di riconoscerne i segni premonitori. Arrivato alla fine del suo percorso, non gli è più possibile interpretare come gli pare il senso della realtà. Adesso è qualcun altro — don Luigi — che manipola le parole e le cose al suo posto, senza lasciargli la possibilità di intervenire in questo gioco.

Eppure, non è ancora finita: resta ancora un'ultima trasfigurazione letterale, perché la barca contiene in sé la bara, ma anche un'altra cosa.

“Barcà, 'arca, 'arca”. E da dove gli viene st'arca? Si domandò. Da dove e come gli poteva venire un'arca da una barca-bara?<sup>43</sup>.

'Ndrja, sconcertato, deve adesso interpretare l'arca. Il capo del villaggio, fino a questo momento, ha diretto la catena degli spostamenti semantici della parola “barca”, padroneggiando l'articolazione del significato e del significante: questa volta egli propone il significante, ma tocca a 'Ndrja scovarne le implicazioni semantiche<sup>44</sup>. La barca, limpido simbolo di morte, ha causato pena, non difficoltà; ma l'arca, con le sue connotazioni bibliche, porta alla salvezza, non alla morte. Quale salvezza può esserci nella fine irreversibile di un mondo? La risposta arriva qualche pagina dopo e, ancora una volta, sfiora la superficie dei pensieri di 'Ndrja attraverso una serie di associazioni mnemoniche. Ed è la trasformazione di don Luigi che fornisce la chiave dell'interpretazione: in questa sorta di caduta degli dei che ha appena avuto luogo, l'ex “testaricca” Luigi Orioles, l'idolo perduto, è diventato un “mummione”<sup>45</sup>. Ora, questo termine era già stato utilizzato da 'Ndrja per designare un gruppo di vecchi pellisquadre a riposo, gli anziani del villaggio che, un giorno, qualche tempo dopo l'inizio della guerra, avevano messo in acqua una vecchia barca sbrindellata, la Borietta, e non avevano più fatto ritorno al villaggio. Questo

<sup>43</sup> HO, p. 1130.

<sup>44</sup> “[...] fu, percosidire, come se mi passò parola, mi passò quella parola [...]: 'arca, 'arca, e m'investì della parte mia, dicendomi — decidi tu” (HO, p. 1145).

<sup>45</sup> “Un mummione, sarebbe a dire un pellesquadra ridotto ormai solo alla pelle, alla pelle nuda e cruda, alla pelle, cosa peggio di tutto, liscia, senza più le rasposità da carta vetrata, [...] insomma senza più la scabrosità del verdone” (HO, p. 1136).



gesto apparentemente inspiegabile viene interpretato dagli abitanti di Cariddi come l'ultimo sacrificio dei "vecchioni", che avevano preferito la morte per mare a una vita inattiva che li rendeva un peso inutile e improduttivo per la collettività già afflitta dalla carestia<sup>46</sup>. Associando questi vecchi "mummioni" al nuovo "mummione" don Luigi, 'Ndrja trova il senso dell'arca.

Quella bar'arca, a don Luigi, [...] doveva venirgli [...] specificamente ispirata da Ferdinando Currò e dalla sua comarca di mummioni, [...] dall'uso e abuso [...] che avevano fatto della Borietta, doveva venirgli di là l'arca incorporata alla bara, l'arca col suo significato rovesciato: arca cioè, non perché gli salvava la vita, ma proprio per il contrario, perché li salvava dalla vita, da quel miserabile residuo di vita [...], barca od arca perché li salvava dal restante malocampare a cui erano destinati [...]<sup>47</sup>.

L'arca non è dunque il mezzo per sfuggire alla morte o alla fine del mondo.

Poiché la vita sconvolta dalla guerra non vale più la pena di essere vissuta, la barca che con la guerra "si fece lontana" e che 'Ndrja aveva creduto la sola e ultima possibilità di salvare il proprio mondo ormai incrinato, deve far posto all'arca che porta alla sola salvezza ancora possibile: l'accettazione della fine e la rinuncia alla vita degradata dei mummioni<sup>48</sup>.

La curva del destino di 'Ndrja trova dunque così la sua configurazione definitiva e il suo cammino giunge al termine, cioè alla morte. Un centinaio di pagine appresso, il proiettile fatale si farà strada fino alla fronte del protagonista.

D'altra parte, l'epifania del reale corrotto dalla guerra non poteva essere rimandata indefinitamente. La storia di 'Ndrja è sigillata dal riconoscimento della fine del suo mondo e dal suo proprio destino di morte, due fatti strettamente legati. Pur tuttavia, tale riconoscimento ha bisogno di essere formulato: a 'Ndrja serve una parola, un'altra parola, per dire la fine di questo mondo. Aveva trovato "finimondo-

---

<sup>46</sup> La storia della scomparsa di Ferdinando Currò e dei suoi vecchi compagni viene raccontata a 'Ndrja dal padre Caitanello, durante una lunga conversazione che si svolge la notte stessa in cui il marinaio arriva a Cariddi (cfr. la seconda parte del romanzo, pp. 532-537).

<sup>47</sup> HO, pp. 1139-1140.

<sup>48</sup> "La barca della vita si scopre sempre più arca, sempre più bara che va incontro alla morte, la quale è lunga, senza fine e c'è sempre tempo a morirla" (HO, p. 1146).

rioles”, che però non bastava perché faceva riferimento alla contingenza specifica di Cariddi (per sineddoche identificata al suo capo). La fine rappresentata in *Horcynus Orca* è una fine cosmica e totale in cui la storia di Cariddi non è che l'esemplificazione storicamente e geograficamente delimitata di una catastrofe<sup>49</sup>.

'Ndrja prende finalmente la sua decisione e la parola apocalittica arriva, risultato di una condensazione metamorfica che prende in prestito dalla Bibbia l'Arca e il Leviatano:

E io ora, qua, [...] fu come se già decisi, decisi quello che mi successe dentro, dentro la mente, dentro gli occhi, che è come se la parola che mi passò o non mi passò don Luigi, era quello che ero destinato, che ero destinato che mi succedeva a me: perché è come se quell'arca [...] fu destino che l'allasciai, nel modo che dovevo, nel modo per cui ora mi fa un groppo in gola e mi soffoca se non la dico, se non la sputo, subito, subitissimo, ecco: orca, orca, orca, orcarca<sup>50</sup>.

L'“orcarca”, l'Orca-arca, non è una formazione di compromesso come lo era stata la “delfifera” che, riunendo i contrari (delfino *versus* fero), permetteva di rinviare la scelta tra due facce incompatibili della realtà, rappresentate simbolicamente dalla fero e dal delfino, nomi diversi dello stesso animale<sup>51</sup>. L'orcarca è la scelta definitiva, l'ammissione del destino di morte, il riconoscimento che l'Apocalisse non può più essere rinviata. L'orca è la morte marina<sup>52</sup>, il simbolo macroscopico della distruzione: fondendola con l'arca, strumento di salute che consente di sfuggire alla vita, ecco che si è riunito il fine (la morte) e il mezzo per ottenerla (la rinuncia alla vita).

Per ritornare al nostro paradigma iniziale, è chiaro che la trasformazione che interessa don Luigi Orioles (con la serie metonimica

<sup>49</sup> Il valore simbolico di Cariddi deriva anche dal fatto che, all'interno di una toponomastica rigorosamente realistica, il nome del villaggio natale di 'Ndrja e quello del Paese delle Femmine, sono i soli ad essere stati inventati dall'Autore.

<sup>50</sup> HO, p. 1145.

<sup>51</sup> Nel romanzo prende corpo, anche attraverso la contrapposizione delle parole e dei nomi, un conflitto linguistico-antropologico tra, da un lato, la comunità dei pescatori, la loro cultura arcaica e il loro sistema economico fondato sul ritmo ciclico della Natura e, dall'altro lato, la Società o la Storia intesa come progresso che apporta dei cambiamenti irreversibili.

<sup>52</sup> D'altra parte, “'Ndrja lo sapeva, come lo sapevano tutti, [...] che la loro fine, la fine del loro mondo, se doveva venire, era dal mare che sarebbe venuta, e la loro fine, la fine del mondo di terraferma, sarebbe stata il principio del mondo dell'acqua salata...” (HO, p. 498).

barca-bara-arca-orca che, dal punto di vista linguistico, batte il tempo della metamorfosi) si riverbera sul piano etico nella misura in cui essa, una volta che è stata correttamente decifrata, rivela a 'Ndrja la dissoluzione irrevocabile dei legami che univano la sua comunità al passato e la rottura dei codici che ne preservavano l'integrità e l'omogeneità culturale.

Nel complesso, però, tutte le metamorfosi orcinuse hanno un'altra valenza, più generale; esse attuano quel principio della *reductio ad unum* che guida i procedimenti di scrittura di D'Arrigo. Con il gioco metamorfico delle cose, cioè, succede che un romanzo apparentemente dispendioso, si riveli alla fine sorretto da un sorprendente principio di economia tematico-narrativa in base al quale, a partire da un numero finito di temi, motivi, personaggi, la loro combinazione e trasformazione continua permette di risparmiare sull'effettivo dispendio inventivo, attraverso un processo di riplasmazione che, in base al principio analogico, permette il loro ritorno sotto forme diverse; le metamorfosi orcinuse facilitano dunque il gioco combinatorio degli elementi narrativi<sup>53</sup>. Esse sono come un affascinante gioco di prestigio che D'Arrigo compie prodigiosamente sotto i nostri occhi, per apparrecchiarci una realtà in continua trasformazione, che non si ferma mai e finché non si ferma non muore.

LAURA LA TORRE

---

<sup>53</sup> Secondo Giancarlo Alfano, il valore paradigmatico dei temi narrativi di *Horcynus Orca* permette di ipotizzare un vero e proprio sistema narrativo consistente in "una costituzione *per figure*, che contribuisce, da un lato, alla formazione dei segnali dello sfacelo diffuso, mentre dall'altro struttura la storia complessiva del protagonista su di una serie di vicende tutte racchiudenti un medesimo destino. 'Come se già tutto quello che succedeva fosse già successo' (p. 1144), insomma, così che gli incontri, sviluppati lungo la linea sintagmatica del livello narrativo, si dispongono nella serie paradigmatica dell'articolazione del senso, diventando segni di un destino già tutto scritto e che solo progressivamente trapela" (G. Alfano, *Gli effetti della guerra su Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, p. 85).



F. Gioviale, <i>L'estremo cimento didattico</i> .....	pag. 113
G. Oliva, <i>Pasolini, Sergio Endrigo e un testo per musica</i> .....	» 127
V. Ronsisvalle, <i>Pasolini ed Ezra Pound</i> .....	» 139

## V

### L'“Operaio dei sogni” Salvatore Quasimodo, poeta saggista traduttore (2001)

G. Finzi, <i>Nel cuore del Novecento: la poesia di Salvatore Quasimodo</i> .....	» 149
R. Castelli, <i>Liguria come un'infanzia. Gli anni genovesi di Salvatore Quasimodo (con una lettera inedita di Gianfranco Contini)</i> .....	» 159
D. Ruocco, <i>Salvatore Quasimodo e lo spettacolo: da Giorgio Strehler ad Anita Ekberg</i> .....	» 173
A. Quasimodo, <i>Un padre di nome Salvatore</i> .....	» 187

## VI

### Stefano D'Arrigo: un “caso” letterario del secondo Novecento (2002)

A. Di Mauro, <i>Da Codice siciliano a Horcynus Orca. Il tormentato nostos poetico di Stefano D'Arrigo</i> .....	» 193
S.C. Trovato, <i>Italiano regionale e creatività linguistica in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo</i> .....	» 211
A. Sgroi, <i>Impronte impressioniste e gaddiane nella polifonia di Horcynus Orca</i> .....	» 225
F. Gioviale, <i>“Il futuro ha un cuore antico”: le storie attraverso i tempi</i> .....	» 235
S. Grasso, <i>“Il nome stesso lo dice: Fera...” . D'Arrigo tra sinonimia ed omonimia</i> .....	» 251
E. Giordano, <i>La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo</i> .....	» 277
A.M. Morace, <i>Itinerario nel mito. Dal mare alla placenta</i> .....	» 295
L. La Torre, <i>La metamorfosi in Horcynus Orca: mito e trasformazione</i> .....	» 309

## PREZZI E ABBONAMENTI

Un numero .....	€ 15,00
Abbonamento annuo .....	€ 30,00
Annata arretrata .....	€ 45,00
Esteri: € 45,00 (annata)	

Spedizione in contrassegno

Richiesta a: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania - Piazza Dante - Centro Servizi

Direzione e Amministrazione:

Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania  
Monastero dei Benedettini

ISSN 0037-458X

ISSN 0037-458X

€ 30,00

---

Prof. NICOLÒ MINEO, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il mese di Novembre 2003 nella Tipografia E. Leone snc - Catania  
Autorizz. 6-VII - 1948 n. 25 del Reg. Periodici Tribunale di Catania

---

Proprietà letteraria - Reg. pubblico gen. opere protette, n. 1/037303